

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA



Doctorado en Historia contemporánea

**La construcción de las estrellas
cinematográficas
bajo el primer franquismo
desde una perspectiva de género**

TESIS DOCTORAL

Álvaro Álvarez Rodrigo

Directores: Ana Aguado Higón y Vicente Sánchez-Biosca

Octubre de 2019

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| INTRODUCCIÓN | 5 |
| 1. Presentación | 5 |
| 2. Las estrellas, modelos de feminidad | 9 |
| 3. Hipótesis de la investigación | 13 |
| 3.1. Modernidad vs. tradición en clave nacionalista | 14 |
| 3.2. El cuerpo femenino y el deseo | 15 |
| 3.3 Modelos de consumo | 17 |
| 4. Marco cronológico e historiográfico | 19 |
| 5. Marco teórico y metodológico | 30 |
| 6. Fuentes para un análisis intertextual | 34 |
| 6.1 Fuentes filmográficas | 35 |
| 6.2 Fuentes hemerográficas | 38 |
| 7. Estado de la cuestión | 44 |
| 7.1 Una mirada a los <i>star studies</i> | 44 |
| 7.2 Las estrellas bajo el primer franquismo | 51 |
| 8. Estructura del trabajo | 58 |

I. AMPARO RIVELLES

| | |
|---|-----|
| Capítulo 1. El nacimiento de una estrella ‘moderna’ en la mísera posguerra (1940-1945) | 64 |
| 1.1 La joven promesa a la sombra de un galán | 65 |
| 1.2. Una novia “deliciosamente” ‘famosa’ | 81 |
| 1.3. La española universal rediviva | 92 |
| 1.4. Icono de moda y consumo | 103 |

| | |
|---|-----|
| Capítulo 2. La construcción del cuerpo sexuado de la estrella | |
| (1945-1950) | 121 |
| 2.1 Una actriz que “anda en coplas por la calle” | 121 |
| 2.2. La joven libre, pasional y seductora | 125 |
| 2.3 “Nuestra <i>pin-up</i> número 1” | 135 |
| 2.4. Un paseo por la calle de la angustia y por las nostalgias del pasado | 154 |
| 2.5. Empoderamiento y erotización: “Amparito Rivelles prefiere la ferocidad” | 164 |
| Capítulo 3. En el trono del firmamento cinematográfico español | |
| (1950-1951) | 180 |
| 3.1 Los consultorios sentimentales: La voz de una autoridad heterodoxa | 180 |
| 3.2 La “Estrella de oro” que brilla sobre las convenciones | 189 |
| 3.3 “Mujer heroica, figura de nuestra raza y gloria de su sexo” | 193 |
| 3.4 “Tanto monta, monta tanto”, Isabel como Amparo | 201 |
| Capítulo 4. La madre soltera más famosa de España (1951-1957) | 216 |
| 4.1 Discreción y silencio | 217 |
| 4.2 La reina destronada reivindica su maternidad | 222 |
| 4.3 El retorno difícil y valiente a la pantalla | 234 |
| 4.4 Entre luces y sombras, dijo hasta pronto y fue un adiós | 245 |

II. SARA MONTIEL

| | |
|--|-----|
| Capítulo 5. La sensualidad de una ‘Lolita’ que desarma la moralidad nacionalcatólica de posguerra (1942-1946) | 262 |
| 5.1 De un lugar de La Mancha | 264 |
| 5.2 La niña que fascinaba a los varones | 272 |

| | |
|--|-----|
| 5.3 Dieciséis años que son dieciséis diablillos | 282 |
| 5.4 ¿'Damita' o <i>pin-up</i> ? | 289 |
| Capítulo 6. Pergeño de mujer fatal (1946-1950) | 299 |
| 6.1 La primavera de una naciente estrella | 300 |
| 6.2 Miguel Mihura: Confidencias entre líneas | 307 |
| 6.3 Odalisca y <i>vamp</i> : Una <i>femme fatal</i> a la española | 312 |
| Capítulo 7. La estrella española que vino de Hollywood | |
| (1950-1957) | 323 |
| 7.1 El 'banalizado' triunfo de una española en América | 326 |
| 7.2 El mito de Carmen para un varón doméstico | 335 |
| 7.3 La nueva Sara nos visita | 340 |
| 7.4 La bomba latina, la amante del americano | 351 |
| Capítulo 8. El cuerpo como desafío al ideal de feminidad franquista | |
| (1957-) | 363 |
| 8.1 Rememorando la modernidad | 363 |
| 8.2 Un éxito tan apoteósico como incómodo | 372 |
| 8.3 A vueltas con el discurso de la estrella | 382 |
| III. CONCHITA MONTES | |
| Capítulo 9. El ascenso al firmamento franquista de una estrella inesperada | |
| (1939-1943) | 390 |
| 9.1 La huida de la joven burguesa liberal al <i>Frente de Madrid</i> | 391 |
| 9.2 <i>La muchacha de Moscú</i> : el amor bien vale una misa | 402 |
| 9.3 Entre la exquisitez de lo público y la intimidad de lo privado | 413 |
| 9.4 Cuando la alta sociedad desdeña en la pantalla sus propias convenciones | 419 |

| | |
|---|---------|
| Capítulo 10. La mujer sofisticada, concubina e intelectual | 427 |
| 10.1 Retratos de elegancia y sutil sensualidad | 427 |
| 10.2 Pareja de Edgar Neville | 433 |
| 10.3 “La moderna Ariadna” | 439 |
| Capítulo 11. El carnaval de la vida: Comedias sutiles, un drama existencialista y ascenso al Olimpo del teatro (1945-1957) | 449 |
| 11.1 Una “Katharine Hepburn a la española” | 449 |
| 11.2 <i>Nada</i> : sumida en el marasmo existencial y de género | 458 |
| 11.3 La musa del cine ‘humanista’ | 464 |
| 11.4 La nueva gran dama del teatro | 470 |
| CONCLUSION | 477 |
| FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA | 488 |
| ABSTRACT | 521 |
| RESUMEN | 522 |
| APÉNDICE DOCUMENTAL | 523 |

INTRODUCCIÓN

1. Presentación

“Más estrellas que en el firmamento”. Así se promocionaba en su época dorada la Metro-Goldwyn-Mayer para poner en valor el extraordinario elenco de actores y actrices con que contaba la compañía: Greta Garbo, Clark Gable, Jean Harlow, Spencer Tracy, Joan Crawford, Judy Garland, Fred Astaire, Gene Kelly, Katharine Hepburn, Frank Sinatra, Elizabeth Taylor, etcétera, etcétera. Son solo algunos de los nombres que lucían en sus carteleras y el gran atractivo de sus producciones. En la España de posguerra, Cifesa también enarboló su pequeño firmamento nacional: Alfredo Mayo, Amparito Rivelles, Rafael Durán, Antonio Casal, Mercedes Vecino, Sara Montiel, Aurora Bautista, Jorge Mistral... De imposible comparación con la MGM ni con cualquier otro estudio de Hollywood, pero que a la postre pretendía surtir el mismo efecto entre el público y alimentar los sueños de quienes acudían a las salas cinematográficas, a menudo, para escapar del frío y de la miseria material, pero también moral, política, social y cultural, que atenazaba el país.

El tema de la presente tesis doctoral es la construcción de las estrellas cinematográficas durante el primer franquismo desde una perspectiva de género (1939-1957). En los años cuarenta y cincuenta, el cine fue un gran medio de entretenimiento de masas, y sus principales artistas, figuras populares y carismáticas. Se convirtieron así en elementos de identificación y de creación de identidades colectivas, y el régimen franquista trató de instrumentalizarlas como modelos de comportamiento, especialmente dirigidos a las mujeres, que, en España, como en otros países, eran el público mayoritario que acudía a las salas¹.

Las estrellas femeninas gozaron de un protagonismo público que no se correspondía en absoluto con los ideales de domesticidad y de reclusión en la esfera privada que el régimen atribuía a las mujeres, y encarnaron como pocas las tensiones y contradicciones del discurso oficial sobre género. Mientras que las películas y el resto de los medios de comunicación trataban de modelar una imagen de las actrices acorde con sus principios,

¹ LABANYI, Jo. "Historia y mujer en el cine del primer franquismo", *Secuencias: Revista de historia del cine* n. 15 (2002). p. 42-59.

su misma condición de estrellas les otorgaba un poder y una autonomía personal que les permitía zafarse, hasta cierto punto, de los estrechos márgenes de actuación impuestos a las mujeres. Unos comportamientos que la Dictadura tal vez pudiera tolerar, pero en absoluto aprobar públicamente, y que trató de silenciar, modular o resignificar.

Este es, pues, el objetivo principal de la investigación: analizar la construcción de la imagen estelar de algunas de las actrices de cine más relevantes del período y comprobar cómo pudieron convertirse en modelos heterodoxos de género frente a los ideales franquistas de mujer. Es decir, y utilizando los términos empleados por Aintzane Rincón, incidir en que frente a las “figuras” que tratan de imponer modelos normativos de feminidad y masculinidad -en nuestro caso no solo en el relato cinematográfico sino también a través del resto de medios de comunicación- la audiencia puede encontrar “fisuras” en las propias narrativas que contradigan el mensaje imperante. Reapropiaciones subjetivas que irían en contra de la voluntad manifiesta de sus creadores². Resulta evidente que el cine, incluso bajo una dictadura, no puede ser contemplado únicamente como un medio de entretenimiento o una vía de escapismo. Un filme puede reproducir, legitimar o desafiar valores sociales e imágenes culturales. Por tanto, ha de ser investigado como un instrumento que participa en el establecimiento de modelos de identidad y ser relacionado con los procesos culturales de cambio y de contestación social³.

Después abundaré sobre el concepto de estrella cinematográfica, pero en términos generales, adoptaremos la definición más común y consideraremos que un intérprete alcanza la condición de estrella cuando la importancia de sus representaciones en la ficción es comparable a la adquirida fuera de ellas; cuando la dualidad entre vida pública y privada, entre lo que acontece dentro y fuera de la pantalla, está equilibrada en diferentes estratos en cuanto a su resonancia mediática; cuando la vertiente extraordinaria y glamurosa de la estrella y su ordinaria vida doméstica pueden ser contrastadas⁴. Se podría hablar de que existen, según Martin Shingler, ciertos prerequisites para alcanzar el estrellato, y que una actriz debiera de reunir cualidades como carisma, expresividad,

² RINCÓN DÍEZ, Aintzane. *Representaciones de género en el cine español (1936-1982): Figuras y fisuras*. Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2014.

³ MARSH, Steven y NAIR, Parvati. "Introduction", en MARSH, Steven y NAIR, Parvati. *Gender and Spanish cinema*. Oxford, Berg, 2004. p. 1-3.

⁴ GERAGHTY, Christine. "Re-examining stardom: Questions of texts, bodies and performance", en GLEDHILL, Christine y WILLIAMS, Linda. *Reinventing film studies*. Oxford - Nueva York, Oxford University Press, 2000. p. 183-202.

fotogenia, un cuerpo atractivo o sentido de la moda y el estilo para alcanzar la condición de estrella. Por supuesto que, como añade el autor, existen excepciones y que además estas condiciones deber ser matizadas en cada contexto nacional o cultural⁵. A lo que habría que sumar, en nuestro caso, el contexto histórico.

Los medios especializados, junto a los materiales promocionales de los propios estudios, son los primeros en otorgar este reconocimiento, aunque hay que hacer notar que durante los años cuarenta las actrices españolas alcanzaban con rapidez esta condición, probablemente debido a que la restauración de la industria cinematográfica tras la guerra provocó también una renovación de muchos de sus intérpretes. Basta un repaso superficial a las revistas de fans para comprobar cómo una industria cinematográfica en recomposición tras el conflicto trataba de dotarse de un nuevo estrellato. La paupérrima situación del país se refleja en la falta de lustre de sus actores y actrices. La sensación es de desconcierto, ya que las revistas parecen no saber por qué figuras nuevas apostar, al margen de las supervivientes de la época republicana. Es evidente que en el proceso de nacimiento de una estrella hay muchas carreras artísticas truncadas o que quedan por debajo de las expectativas, pero en los primeros cuarenta abundan las estrellas fugaces. A mediados de la década, ya existe un grupo de actrices que constituyen un estrellato sólido. Sin duda, Cifesa y posteriormente Suevia contribuyeron en gran medida a su creación. A él no dejan nunca de incorporarse nuevos nombres, mientras que otros comienzan a caer en el olvido.

Lógicamente, ha resultado imposible llevar a cabo un estudio pormenorizado del conjunto de las actrices de la época y tampoco ha habido propósito de realizar un trabajo extensivo sobre ello. Por eso, se ha procedido a una selección minuciosa de qué estrellas podrían servir mejor al objetivo de la investigación. Una tría inevitablemente subjetiva, pero en absoluto tomada al azar o a discreción. Tras un largo proceso de descarte, se ha elegido tres figuras significativas que encarnaban, no de forma privativa pero sí muy destacada, algunas de las contradicciones de género antes aludidas. Estos tres casos de estudio son el de Amparo Rivelles, Sara Montiel y Conchita Montes. Las tres inician su carrera en la inmediata posguerra, frente a otras como Imperio Argentina y Conchita Montenegro que tienen una trayectoria anterior y se retiran poco tiempo después, o

⁵ SHINGLER, Martin. *Star studies: A critical guide*. Londres, Palgrave Macmillan, 2012. p. 65-66

Carmen Sevilla y Aurora Bautista, por citar algunos ejemplos, que entran en el cine unos años más tarde.

No obstante, como se verá, en el trabajo se introducen referencias, más o menos extensas, a estas y otras actrices españolas, para enfatizar las coincidencias y sobre todo las divergencias con los nombres propios seleccionados. Todas ellas disfrutaron de una gran popularidad en la época, sean hoy recordadas o no, y coparon los papeles protagonistas de las principales producciones; a pesar de que a menudo son los intérpretes secundarios (cómicos como José Isbert, Manolo Morán o Julia Lajos) los que generan una mayor empatía con el público y los más proclives a suscitar lecturas alternativas o heterodoxas⁶. De igual modo, aunque el estudio se centre en las estrellas femeninas, no se puede perder de vista el carácter relacional del concepto de género, de manera que los modelos de masculinidad complementan y ayudan a comprender los de feminidad.

Hay que advertir que no se trata de un trabajo de carácter biográfico sobre las principales estrellas ni sobre el *star-system*⁷ español en su conjunto bajo la Dictadura, si es que este existió en puridad⁸. Por otra parte, sin negar que las estrellas encarnan

⁶ MARSH, Steven. *Popular Spanish film under Franco: Comedy and the weakening of the state*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2006. 23 y ss.

⁷ El *star system* y política de géneros fueron las dos bases sobre las que se desarrolló la estrategia de estandarización industrial y de minimización de riesgos que el Hollywood de la época dorada halló como fórmula de asegurar el éxito de taquilla de sus producciones. Las estrellas se beneficiaron de la 'iconofilia' de los fans, que se tradujo en una espiral de salarios, pero a cambio se convirtieron en una propiedad más de los estudios (GUBERN, Román. "La herencia del *star system*", *Archivos de la Filmoteca* (1994). p. 13-23). El *star system* nació en los tiempos del cine silente y adquirió su mayor desarrollo en los años treinta y cuarenta como uno de los principales mecanismos que utilizaron los grandes estudios norteamericanos para mantener su hegemonía. El trabajo de las estrellas no finalizaba con el rodaje de la película, sino que participan en todo el proceso, desde la producción hasta la distribución y la exhibición del filme, ya que eran un instrumento fundamental en su venta. El mismo concepto de *star system* remite a una organización. (MCDONALD, Paul. *The star system: Hollywood's production of popular identities*. Nueva York, Wallflower, 2000). De manera que una de sus posibles definiciones, desde el punto de vista de la industria y su valor económico, sería la de "una organización jerarquizada del colectivo actoral que tiene por objetivo lograr el mayor y más seguro beneficio con el menor y más seguro gasto" (MAQUA, Javier. "La estrella: Un discurso a pedazos", *Archivos de la Filmoteca* (1994). p. 25-33).

⁸ Según Kathleen M. Vernon y Eva Woods Peiró, el franquismo no rechazó el modelo de estrellato de Hollywood si no que lo adaptó a sus necesidades y propósitos, al tiempo que se inspiró en el uso instrumental que los regímenes fascistas alemán e italiano hicieron del cine para la transmisión de sus valores y mitos (VERNON, Kathleen M. y WOODS PEIRÓ, Eva. "The construction of the star system", en LABANYI, Jo y PAVLOVIĆ, Tatjana. *A companion Spanish cinema*. Malden, Wiley-Blackwell, 2013. p. 293-318. esp. 304).

Pero que las grandes productoras españolas como Cifesa o Suevia miraran hacia la industria de Hollywood, no salvaba la enorme distancia que las separaba de su sistema de estudios. Comenzando por un contexto político y económico opuesto: democracia frente a dictadura, libre

determinados tipos sociales que son presentados como modelos o contramodelos (el *Joe Doe*, el tipo duro, la *pin-up*, el rebelde, la mujer independiente”, etc.)⁹, que pueden incluso tener su adaptación a estereotipos autóctonos¹⁰, a efectos de este proyecto, establecer una clasificación tipológica no resulta demasiado útil.

Cuestiones todas ellas de interés, pero que exceden del ámbito de la investigación, puesto que nos remite a una idea más estricta de los estudios de cine, focalizada en un sentido estético o artístico y no como un medio de comunicación o de mediación cultural, ya que aquí nos situamos en un marco más genérico de la historia cultural. La propuesta es relacionar la proyección pública de unos sujetos históricos particulares con un contexto histórico determinado. El objetivo es comprender el significado social y cultural de las estrellas e inscribirlo en un proceso de cambio, puesto las estrellas no ha de ser entendidas como una imagen estática sino en continua evolución.

2. Las estrellas, modelos de feminidad

Frente a la estigmatización del período republicano como un caos, el régimen franquista propugnó la restauración del sentido cristiano de la familia y de los valores tradicionales que en ella encarnaban las mujeres¹¹. Se trataba de legitimar la

mercado frente a autarquía. Ello no significa en absoluto que en Hollywood las estrellas no estuvieran sometidas a una disciplina incluso mayor por parte de los estudios, ni que su imagen quedara fuera de control ideológico ni de la presión de los medios. (MCDONALD, Paul. *The star system... Op. cit.* p. 39-66). Del mismo modo, si en España la Iglesia católica tuvo un papel preponderante en la censura moral del cine, no fue menor el ejercido por el lobby católico en Estados Unidos (BLACK, Gregory D. *La cruzada contra el cine (1940-1975)*. Madrid, Cambridge University Press, 1999). No obstante, si en Estados Unidos las estrellas representaban la riqueza, la libertad y el individualismo sobre la cual se sustentaba la sociedad de consumo (MCDONALD, Paul. *The star system... Op. cit.*), ¿qué podrían significar en la España de los años cuarenta y cincuenta? En cualquier caso, como ya se ha señalado, no es de nuestro interés establecer una comparación entre el *star system* de Hollywood, o el de otras cinematografías, y el español. Ni siquiera centrarnos en determinar si bajo el primer franquismo este existió realmente. De todos modos, plantear si existe un sistema de estrellas, es decir, una interrelación organizada de elementos o rasgos y unos mecanismos estandarizados para su promoción, no significa que haya una categoría uniforme de estrella, ya que estas son representadas de manera individualizada (*Ibidem.* p. 1).

⁹ DYER, Richard. *Las estrellas cinematográficas: Historia, ideología, estética*. Barcelona, Paidós, 2001. p. 69-84.

¹⁰ COMAS, Ángel. *El star system del cine español de posguerra (1939-1945)*. Madrid, T&B Editores, 2004. p. 80-88.

¹¹ DI FEBBO, Giuliana. "La cuna, la cruz y la bandera. Primer franquismo y modelos de género", en MORANT, Isabel. *Historia de las mujeres en España y América Latina. Vol. IV*. Madrid, Cátedra, 2005. p. 217-237.

subordinación de la mujer al varón mediante la recuperación del discurso de las dos esferas, según el cual el espacio de actuación propio de los hombres era el público, mientras que las mujeres tenían su lugar en el ámbito privado del hogar, con una vida orientada al matrimonio y a la maternidad y bajo un férreo control moral¹². Un modelo en el que se sintieron a gusto las diferentes culturas políticas que convergieron en el franquismo porque tenía como origen común el discurso católico sobre el ideal femenino construido durante el primer tercio del siglo¹³. Ello no significa que existiera un único modelo de género, ni que no se plantearan conflictos ni contradicciones entre las distintas culturas políticas ni incluso dentro de estas. Puesto que la pluralidad de modelos tampoco significa que estos ideales convivan de una manera armónica sino que se establece “una articulación conflictiva y jerárquica”¹⁴.

Las estrellas, como figuras carismáticas, brindaban la oportunidad de complementar estos modelos ideales, representados por vírgenes, santas o reinas, entre otros, con personajes que resultarían más próximos al conjunto de las mujeres españolas. Las fronteras entre lo público y lo privado se distorsionan, y la vida privada de la estrella “sus convicciones morales y políticas y su propia cotidianidad pasan a ser objetos de dominio público a través de los medios de comunicación”¹⁵. Pero en la creación de esa imagen participa asimismo un sujeto histórico, cuyo comportamiento no tiene por qué ajustarse al modelo oficial. Tal como explican Victoria Lorée Enders y Pamela Beth Radcliff, el modelo franquista hegemónico de feminidad basado en la existencia de dos esferas separadas, pública y privada, no siempre pudo mantener intactas estas fronteras. La mayoría de las mujeres se vio relegada a ejercer roles pasivos y confinadas en el espacio asignado. Pero hubo excepciones que rompieron con las taxativas divisiones binarias que

¹² ROCA I GIRONA, Jordi. *De la pureza a la maternidad: La construcción del género femenino en la postguerra española*. Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1996; ÍD. "Esposa y madre a la vez: construcción y negociación del modelo ideal de mujer bajo el (primer) franquismo", en NIELFA, Gloria. *Mujeres y hombres en la España franquista: sociedad, economía, política, cultura*. Universidad Complutense, 2003. p. 45-66; ÍD. "Los (no) lugares de las mujeres durante el franquismo: el trabajo femenino en el ámbito público y privado", *Gerónimo de Uztáriz* n. 21 (2005). p. 81-99.

¹³ ARCE PINEDO, Rebeca. *Dios, patria y hogar: La construcción social de la mujer española por el catolicismo y las derechas en el primer tercio del siglo XX*. Santander, Universidad de Cantabria, 2008.

¹⁴ ARESTI, Nerea. *Masculinidades en tela de juicio: hombres y género en el primer tercio del siglo XX*. Madrid, Cátedra, 2010.

¹⁵ SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente y BENET, Vicente J.. "Las estrellas: Un mito en la era de la razón", *Archivos de la Filmoteca* n. 18 (1994). esp. 8.

conducían a la opresión femenina¹⁶. Entre ellas, podríamos situar a algunas estrellas de cine de los años cuarenta y cincuenta.

Estas mujeres gozaron de autonomía personal y económica, trabajaban fuera de casa y viajaban libremente, aspiraban a una realización personal, tenían una proyección pública. Por tanto, algunas de esas contradicciones que aparecen en el discurso sobre las estrellas femeninas son fáciles de vislumbrar. Por ejemplo, su inserción en el mundo de trabajo en aparente pie de igualdad respecto a sus compañeros y su presencia en la esfera social pública; las apelaciones a la belleza femenina o el culto al cuerpo (deporte y ejercicio físico), relacionadas con la profesión de actriz; las aspiraciones de realización personal a través del trabajo en lugar de en la maternidad y la familia; o la escasa importancia que se concede a las prácticas religiosas.

En definitiva, rompieron con el estereotipo que el régimen les atribuía por su condición de mujeres, tanto en la vida real como en las películas. De hecho, disfrutaron de una autonomía y de un poder personal superior al común de las españolas, que les permitió, a pesar de su relevancia pública o tal vez gracias a ella, que se admitiera, mediante esa doble moral tan característica de la sociedad franquista, que protagonizaran en la vida real situaciones que en sus películas hubieran sido motivo de escándalo o de conflicto dramático: Amparo Rivelles fue madre soltera; Conchita Montes vivía amancebada con Edgar Neville y participaba en círculos intelectuales; Ana Mariscal se convirtió en directora cinematográfica; Imperio Argentina tuvo hijos fruto de su relación con diversas parejas; la sensualidad de Sarita Montiel puso en evidencia a una sociedad sexualmente reprimida...

El régimen no podía tolerar la difusión de una imagen ‘inapropiada’ de las estrellas pero tampoco desaprovechar su potencialidad. Por eso había que encajar la persona en una tipología de personaje adecuada, ‘domesticar’ las estrellas para que pudieran funcionar como modelo. Es aquí donde se observan las tensiones entre persona y personaje y prácticas y discursos, en una relación que no es dicotómica sino estrechamente relacionada.

¹⁶ ENDERS, Victoria L. y RADCLIFF, Pamela B. "General introduction: Contesting identities/Contesting categories", en ENDERS, Victoria L. y RADCLIFF, Pamela Beth. *Constructing Spanish womanhood: Female identity in modern Spain*. Nueva York, SUNY Press, 1999. p. 1-18.

La dimensión diacrónica de las estrellas hace que estas no sean representaciones estáticas, sino que adopten la forma de un relato sobre el que se ejerce un sistema de censura (y de autocensura) similar a la cinematográfica. En algunos casos, la actitud de las estrellas puede ser considerada también como una forma resistencia femenina al franquismo, como una actitud de disidencia o rebeldía¹⁷, aunque fuera practicada por mujeres que ocupaban una posición de privilegio social. O al menos que las espectadoras lo sintieran así y pudieran compartirlo mediante la transmisión de rumores. Puesto que del mismo modo que las películas permiten que el público encuentre fisuras y realice interpretaciones heterodoxas de un mensaje genérico de clara intención ortodoxa¹⁸, la misma lectura disruptiva se puede dar en la recepción de la imagen de las estrellas.

Este es, en términos generales, el planteamiento de la tesis doctoral que aquí se presenta. El tema de estudio resultaba muy sugerente, pero, como se mostrará en la exposición del estado de la cuestión, apenas abordado desde la perspectiva de la disciplina histórica, que tan solo se había acercado a él de un modo parcial o tangencial. Se nos brindaba así la oportunidad de profundizar en un tema escasamente estudiado, pero que podía aportar luz a aspectos tan cruciales en la implantación y desarrollo de la dictadura franquista como son las identidades y modelos de feminidad o la política y relaciones de género. Se propone una vía diferente de aproximación a la cuestión, de carácter eminentemente interdisciplinar, y que como tal puede resultar novedosa.

La importancia del tema es pues evidente y su elección, aunque desde un punto de vista personal haya derivado en un hallazgo feliz, no ha sido casual. Desde hace años he centrado mis trabajos en el período de primer franquismo. Primero, sobre las actitudes sociales y políticas, especialmente del sector católico de la población¹⁹. La incorporación de una perspectiva de género me condujo también al estudio de las Mujeres de Acción Católica²⁰, una de las principales organizaciones de encuadramiento social femenino,

¹⁷ DI FEBBO, Giuliana. "Resistencias femeninas al franquismo. Para un estado de la cuestión", *Cuadernos de Historia Contemporánea* n. 28 (2006). p. 153-168

¹⁸ RINCÓN DÍEZ, Aintzane. *Op. cit.*

¹⁹ ÁLVAREZ RODRIGO, Álvaro. "Los católicos en el primer franquismo. La vida cotidiana en el barrio del Botánico de Valencia", en SAZ, Ismael y GÓMEZ RODA, Alberto. *El franquismo en Valencia: Formas de vida y actitudes sociales en la posguerra*. Valencia, Episteme, 1999. p. 259-284.

²⁰ ÁLVAREZ RODRIGO, Álvaro. "La reorganización de la Unión de Mujeres de Acción Católica en la diócesis de Valencia (1939-1951)", *Tiempos de silencio IV Encuentro de investigadores del franquismo*. Valencia, Universitat de València, 1999. p. 140-145; ÍD. "Protagonismo e identidad femenina en el discurso de las Mujeres de Acción Católica durante el primer franquismo", *Actas*

junto a la Sección Femenina de Falange. Finalmente, decidí buscar para la tesis doctoral un tema de investigación más próximo a mi formación e interés personal, que estuviera relacionado con dos áreas en las que han transcurrido buena parte de mi trayectoria profesional: el periodismo y el cine, ya que durante años he ejercido como periodista, redactor y reportero de televisión, habitualmente en programas culturales, y especialmente cinematográficos, siendo durante diversas temporadas director del programa de cine *Sense filtre* de la cadena autonómica Televisión Valenciana. Traté de buscar un tema relacionado con estos dos ámbitos y me fijé en el de las estrellas de cine, sin saber todavía cómo poder abordarlo exactamente. Fue entonces cuando descubrí la existencia de los *star studies*, que contaban con mucho mayor predicamento en la ‘academia’ anglosajona que la española y que me proporcionó las herramientas fundamentales desde donde poder acometer mi investigación, de la que he tenido ocasión ya de dar cuenta en diversos congresos y mediante artículos en revistas científicas de próxima publicación²¹.

3. Hipótesis de la investigación

Las hipótesis de las que ha partido el presente proyecto de investigación ya han sido avanzadas, y tienen como propuesta central, por insistir una vez más, que algunas de estas mujeres encarnaron modelos de feminidad heterodoxos, en el sentido de que a menudo no encajaban en el ideal femenino que el régimen intentaba imponer, si bien sus comportamientos y declaraciones están plagadas de ambivalencias. Las políticas

del IX Encuentro de Investigadores del Franquismo. Granada, Fundación de Estudios Sindicales y Cooperación de Andalucía, 2018. p. 406-414.

²¹ ÁLVAREZ RODRIGO, Álvaro. "Las estrellas cinematográficas, modelos heterodoxos de género bajo el primer franquismo: La construcción de la imagen de Amparo Rivelles", *Comunicación y Espectáculo: Actas del XV Congreso de la Asociación de Historiadores de la Comunicación*. Oporto, Universidade do Porto, 2018. p. 150-167; ÍD. "Las estrellas cinematográficas durante el primer franquismo desde una perspectiva de género", *Actas del VI Encuentro Internacional de Jóvenes Investigadores en Historia Contemporánea*. Zaragoza, 2017 (en prensa); ÍD. "Sara Montiel: Las transgresiones al ideal de género franquista en *El último cuplé* (1957), origen de un icono gay de la democracia", *Actas del XIV Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*. Alicante, 2018 (en prensa); ÍD. "Sara Montiel: De ‘Lolita’ a *vamp*. La sensualidad de una estrella que desarma la moralidad nacionalcatólica de posguerra (1942-1950)", *Journal of Spanish Cultural Studies* (en prensa); ÍD. "El cuerpo como desafío al ideal de feminidad franquista. Sara Montiel, la estrella española que vino de Hollywood (1950-1957)", *Arenal. Revista de historia de las mujeres* (en prensa); ÍD. "Estrellas de cine y *glamour*. Amparo Rivelles, un icono de moda y consumo en la España depauperada de posguerra", *X Encuentro de Investigadoras e Investigadores del Franquismo*. 2019 (en prensa).

franquistas de género crearon tensiones y contradicciones, frecuentemente relacionadas con el avance hacia la modernidad, que chocaban con unos códigos normativos basados en la tradición y en la subordinación femenina respecto al varón. Las experiencias socioeconómicas y culturales de las mujeres en estos años fueron complejas, conflictivas y plurales. Las tensiones y contradicciones se manifestaban en diversos ámbitos, incluso, en el mismo seno de las organizaciones falangistas y católicas, que al mismo tiempo que contribuían a la estabilización del régimen portaban semillas del cambio social y de género²². El estrellato cinematográfico tampoco escapó de ellas, y, en añadidura, adquirieron una relevancia excepcional dada la proyección pública que estos sujetos disfrutaban.

Es más, se debe inscribir estas experiencias femeninas en un contexto general europeo de crisis provocada por el avance de la modernidad. Por tanto, de cuanto ya se ha expuesto se deduce que la investigación tiene una mirada comparativa con otros ámbitos espaciales, fundamentalmente con Hollywood, el gran referente cinematográfico mundial, pero también con la Italia y Alemania fascistas en los primeros años de la Dictadura y la Italia de los años cincuenta, o las sociedades británica y francesa posteriores a la Segunda Guerra Mundial. A todos ellos, nos referiremos en mayor o menor medida para entender convenientemente los procesos que se desarrollan en España, ya que, a pesar de la autarquía y el aislamiento internacional del régimen, el caso español no puede ser considerado como una singularidad al margen del mundo que le rodea.

Asimismo, precisamente a partir de la bibliografía internacional consultada, se procedió a concretar estas hipótesis en tres líneas principales que han servido de guía de orientación para el análisis de las fuentes, y que a continuación se detallan.

3.1. Modernidad vs. tradición en clave nacionalista

El tratamiento que se dispensa a las estrellas de Hollywood es complejo. Por un lado, hay una fascinación por las estrellas y, por otro, una mirada de superioridad moral respecto a ellas. Hay una reafirmación nacionalista que se muestra cuando se compara la virtud y la ‘normalidad’ de las estrellas españolas con la extravagancia y la falta de

²² GRAHAM, Helen. "Gender and the State: Women in the 1940s", en GRAHAM, Helen y LABANYI, Jo. *Spanish cultural studies*. Oxford, Oxford University Press, 1995. p. 182-195.

consistencia moral de las norteamericanas. Un fenómeno que hay que relacionar como una reacción contra la modernidad y en favor del discurso de defensa de los valores tradicionales que propugnaba el franquismo.

Pero esta comparación maniquea provoca dos efectos no deseados. En primer lugar, ese mundo que se presentaba como la gran bestia negra tenía un gran atractivo para buena parte de la juventud²³. En segundo lugar, se tomaba como elemento de comparación por parte española a un grupo de mujeres, las estrellas ‘patrias’, con una identidad más moderna y emancipada que el modelo ideal. La imagen de las estrellas españolas era, pues, sometida a un proceso de depuración de igual o mayor intensidad que las actrices internacionales. Su capacidad de atracción tenía que ser reconducida o explicada, o sancionada moralmente e incluso ridiculizada, en el caso de las extranjeras. Y por supuesto, se silenciaba aquello que no resultaba conveniente.

3.2. El cuerpo femenino y el deseo

La belleza, el culto al cuerpo y la fragmentación del físico femenino son elementos primordiales en la construcción de la estrella. A mediados de los setenta, el ensayo de Laura Mulvey “Placer visual y cine narrativo”²⁴ abrió un debate fundamental sobre la teoría del espectador, al afirmar, desde planteamientos psicoanalíticos, que el cine clásico estaba organizado desde el punto de vista de los placeres y deseos del hombre heterosexual. Una propuesta que desde entonces ha generado muchas respuestas, críticas y reflexiones.

Según este enfoque, la feminidad se construye como objeto de deseo masculino. El cuerpo femenino se muestra y es aprobado por la supervisión masculina. En el mundo del espectáculo, la mujer se convierte en un placer para la mirada masculina y como sujetos sexuales no puede existir sin la consciencia de sí mismas como objetos sexuales²⁵. Sin embargo, esto no implica que la imagen de la mujer no sea también objeto de observación por las mujeres espectadoras. No solo como satisfacción de un deseo homoerótico,

²³ MARTÍN GAITE, Carmen. *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona, Anagrama, 2002. p. 28-31.

²⁴ MULVEY, Laura. "Placer visual y cine narrativo", en WALLIS, Brian. *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid, Akal, 2001. p. 365-377

²⁵ STACEY, Jackie. *Star gazing: Hollywood cinema and female spectatorship*. Londres, Routledge, 1994. p. 8.

evocado en dicha fascinación en un nivel tanto consciente como inconsciente, sino también que esta fascinación por otra mujer, por la estrella de la pantalla, puede ser un deseo de identificación. Las estrellas de Hollywood podían ser vistas como modelos de atractivo sexual y como una fuente de poder y confianza en sí misma²⁶.

Este planteamiento es válido también para las actrices españolas. Sin embargo, aquí la voluntad de atribuir una rectitud moral superior a las estrellas nacionales que a las extranjeras dificulta estas implicaciones de la fascinación por la estrella. Esto conlleva un tratamiento diferenciado entre ambas, cuya expresión más clara se encuentra en un vestuario más atrevido y en actitudes más sensuales. También los nazis eliminaron el componente sexual de las estrellas cuando eran retratadas fuera de la pantalla, en tanto que lo sentían como una amenaza, ya fuera para la camaradería o para la maternidad, a pesar de que en las películas aparezcan como objetos sexuales²⁷.

La iconografía de las estrellas internacionales sirve de material pseudo-pornográfico para la población masculina. En un contexto de férrea censura moral, son los objetos de deseo sobre los que se practica una mayor tolerancia. Aquí también se podría aplicar la idea de una doble moral con la que sociedad veía la prostitución como válvula de escape de las pasiones masculinas: Las extranjeras son las mujeres malas frente a las españolas. Estas merecen el respeto de quedar preservadas de las miradas libidinosas y a veces aparecen como sujetos prácticamente asexuados.

En revistas como *Primer plano* se observa cómo el cuerpo de la mujer es progresivamente erotizado, al tiempo que se buscan subterfugios para justificar su presencia, a menudo con comentarios humorísticos rijosos disimulados, que se aplican sobre artistas menores, pero no sobre las grandes estrellas, cuya belleza se sitúa por encima de este menosprecio.

Parece que la censura se relaja a cuentagotas. El cuerpo de las estrellas internacionales se cosifica con mayor intensidad según avanzamos en el tiempo. También las españolas, que adquieren unas mayores dosis de sensualidad. Pero el periodismo 'baboso' no afecta a las españolas. Las entrevistas y reportajes serán machistas, pero no

²⁶ *Ibidem*, p. 27-29.

²⁷ ASCHEID, Antje. *Hitler's heroines: Stardom and womanhood in Nazi cinema*. Filadelfia, Temple University Press, 2003. p. 215-217.

libidinosas. No ocurre igual en las crónicas, cotilleos y pies de fotos, en las que se permite al periodista un tono más vulgar.

Esta cosificación y fragmentación del cuerpo femenino que se representa en el uso cinematográfico y fotográfico del primer plano ha sido señalada como una forma de alienación, opresión y objetivación, pero desde la perspectiva de la espectadora, puede ser también una forma de fascinación y de crear intimidad respecto a la estrella²⁸. La adopción de un nuevo culto al cuerpo por imitación, en primer lugar, de las estrellas de Hollywood que ofrecían una imagen femenina inédita y sofisticada, contribuirá a que las mujeres españolas comiencen a rehacer su identidad tomando el cuerpo femenino como un arma ideológica contra la política moral y sexual del régimen, basado en valores católicos²⁹. En definitiva, se trata de analizar el cuerpo de las mujeres tanto desde la perspectiva de su significado, como de objeto del proceso de disciplina social (y también de resistencia)³⁰ y de ‘incorporar’ los conceptos de emoción y cuerpo a los discursos sobre género³¹.

Por último, dentro de este apartado, se ha puesto el foco en la ambivalencia de las estrellas como objetos y sujetos de deseo. Es cierto que son cosificadas y su cuerpo utilizado como válvula de escape de la represión moral heteromasculina, pero también su cuerpo sensual es un medio de empoderamiento y una manera de reclamar el disfrute de una sexualidad que les ha sido negada.

3.3 Modelos de consumo

El estilo de vida de las estrellas era uno de los elementos de la grandeza de Hollywood, hasta el punto de que funcionaban, especialmente las actrices, como ídolos de consumo³². La fetichización del cuerpo y el culto a la belleza de la mujer convierten a

²⁸ STACEY, Jackie. *Star gazing...* Op. cit. p. 206-212

²⁹ MORCILLO, Aurora. *En cuerpo y alma: Ser mujer en tiempos de Franco*. Madrid, Siglo XXI, 2015. p. 285.

³⁰ LLONA GONZÁLEZ, Miren. "Los otros cuerpos disciplinados: relaciones de género y estrategias de autocontrol del cuerpo femenino (primer tercio del siglo XX)", *Arenal: Revista de historia de mujeres* n. 14 (2007). p. 79-108.

³¹ DÍAZ FREIRE, José J. "Cuerpos en conflicto: La construcción de la identidad y la diferencias en el País Vasco a finales del siglo XIX", en NASH, Mary y MARRE, Diana. *El desafío de la diferencia: Representaciones culturales e identidades de género, raza y clase*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 2003. p. 61-94; ÍD. "Cuerpo a cuerpo con el giro lingüístico", *Arenal: Revista de historia de mujeres* n. 14 (2007). p. 5-29.

³² DYER, Richard. Las estrellas cinematográficas... Op. cit. p. 56-61.

la estrella en un producto, de manera que funciona tanto como un instrumento para modelar ideológicamente a las mujeres como para fomentar entre ellas el consumo. Las mujeres son pues a la vez productos y consumidoras en un intercambio de bienes, en el que cabe preguntarse qué implicaciones tienen estos cambios en una cultura patriarcal. Una interpretación indica que es una intensificación de las formas de objetivación femenina. Se anima a las mujeres a mejorar su cuerpo como objetos de deseo para los hombres. Pero como vimos, también se puede interpretar como una vía de escape de la domesticidad, de la imagen de respetabilidad y asexualidad³³.

En España, esta situación entraba en conflicto con los discursos oficiales que mantenían una actitud precavida e incluso condenatoria hacia el consumo como un factor de penetración de la modernidad. En el caso de la Iglesia católica, la apuesta por la modestia, el recato y un consumo austero era absoluta, mientras que la Sección Femenina mantuvo una actitud más ambivalente hacia el culto al cuerpo. En la práctica, el régimen adoptó una posición intermedia, tratando de encajar los elementos de modernidad en los modelos tradicionales. Las españolas respondieron de forma variada a estos discursos y dieron lugar a una heterogeneidad de prácticas³⁴. Pero el consumismo y la imagen física que representaban las estrellas ayudó con el paso del tiempo a cambiar su autopercepción y la configuración de una nueva identidad que las animaba a disponer de su propio cuerpo, a remodelarse tanto por dentro como por fuera³⁵.

De todos modos, el retraso de España en la incorporación al consumo de masas provocaba que las estrellas, junto a la publicidad, anunciaran un mundo de sofisticación que no estaba al alcance del común de las españolas. En este sentido, las estrellas, como el cine, podían funcionar como formas de escapismo y también como expresión de un deseo de movilidad social. Conviene no caer en el error de creer que en este, como en otros aspectos abordados en la investigación, España representaba un caso excepcional. Así, por ejemplo, algo similar sucedía en la sociedad británica de posguerra³⁶. En

³³ STACEY, Jackie. *Star gazing...* Op. cit. p. 225-238.

³⁴ BLASCO HERRANZ, Inmaculada. "Moda e imágenes femeninas durante el primer franquismo: Entre la moralidad católica y las nuevas identidades de mujer", en GARCÍA WIEDEMANN, Emilio J. y MONTOYA RAMÍREZ, María Isabel. *Moda y sociedad: estudios sobre educación, lenguaje e historia del vestido*. Granada, Universidad de Granada, 1998. p. 135-146.

³⁵ MORCILLO, Aurora. *En cuerpo y alma...* Op. cit. p. 143-144.

³⁶ STACEY, Jackie. *Star gazing...* Op. cit. p. 81-115.

cualquier caso, esas tensiones entre realidad y expectativas convirtieron los cincuenta en una etapa interesante de transición y contradicciones.

Durante la larga posguerra española, mientras la inmensa mayoría de la población padecía un grave estado de carencias materiales y personales, las estrellas de cine representaban un mundo al alcance de muy pocos. No solo las grandes actrices de Hollywood, sino también algunas españolas. Estas mujeres se convirtieron en un icono de consumo en una sociedad pobre y autárquica. Su imagen en relación con la moda, la belleza o el estilo de vida ofrecía a sus fans no solo opciones escapistas de la realidad, sino también formas alternativas de comportamiento frente a las restricciones económicas y, sobre todo, la represión moral.

4. Marco cronológico e historiográfico

Como ya ha quedado dicho, el marco cronológico de la investigación es el del primer franquismo. Como punto de partida se ha tomado el año 1939, como momento de finalización del conflicto bélico, sin ignorar que, a pesar de la ruptura que supuso la Guerra Civil, existen continuidades en la industria cinematográfica respecto a la etapa republicana, ni que ya durante la contienda desde el bando franquista se promovieron coproducciones con Alemania e Italia (de hecho, una de las actrices seleccionadas inicia su carrera con uno de estos largometrajes).

En cuanto a la fecha que la mayoría de los historiadores suele adoptar para dar por concluido el primer franquismo, el año 1959 es probablemente el más consensuado, haciéndolo coincidir con la aprobación de las medidas económicas del Plan de Estabilización³⁷. Una cesura que en otros casos se ha situado en la crisis política de 1956 o en su resolución al año siguiente con la entrada en el gobierno de los tecnócratas, o que se retrasado hasta 1960, cuando en el alumbramiento de la nueva década ya se entreveían mejor los cambios del desarrollismo; pero que a la postre vienen a indicar, con pequeñas variaciones, un mismo punto de inflexión en la evolución del régimen: el fin de las consecuencias más dramáticas de la larga posguerra, el abandono del sistema de la autarquía y el comienzo de la integración de España en la comunidad internacional, tras casi dos décadas de aislamiento. En nuestro caso, se ha tomado como fecha final del

³⁷ MORADIELLOS, Enrique. *La España de Franco (1939-1975). Política y sociedad*. Síntesis, 2000. p. 24-27.

marco cronológico una referencia interna del objeto de estudio: El estreno de *El último cuplé* (1957), uno de los grandes éxitos cinematográficos bajo el franquismo, con el regreso de Sara Montiel a España.

Esta división en dos grandes fases diferenciadas en los casi cuarenta años de dictadura no evita que deban establecerse asimismo otras etapas internas dentro del primer franquismo. La primera de ellas sería la configuración inicial del régimen a la vez que libraba su ofensiva para derrocar a la República. Tras la victoria franquista en 1939, la siguiente etapa se prolonga hasta un acontecimiento ineludible como es la derrota de las fuerzas del Eje y el fin de la Segunda Guerra Mundial. A partir de este momento, el régimen tiene que esforzarse por hacer olvidar a los aliados su apoyo a los estados nazi y fascista. Con la benevolencia de amplios sectores católicos y conservadores de diversos países, consiguió mantenerse gracias a postularse como baluarte en la defensa contra el comunismo. El desencadenamiento de la Guerra Fría le brindó la oportunidad de sobrevivir, aunque no le otorgó el reconocimiento político de los aliados, ya que, pese a la complacencia que demostraron, no podían ir en contra del discurso de defensa de la democracia que habían enarbolado durante la contienda. España se quedó fuera de las instituciones internacionales, especialmente de las europeas, y tampoco se benefició de las ayudas del Plan Marshall³⁸. La aceptación de la narrativa de Franco como “el centinela de Occidente” era bien vista por quienes apostaban por la defensa de las viejas formas de jerarquía social, y supuso también el derrumbe del mito de la República española como símbolo de la lucha internacional contra el fascismo³⁹.

A partir de 1945, resulta algo más complicado marcar un nuevo punto de inflexión tan evidente. Sin embargo, sí se pueden observar ciertos cambios significativos en torno al tránsito de una década a otra. Diversos historiadores han subrayado la relevancia de los años cincuenta en el devenir del régimen, frente a otros que no los consideraban más que una década ‘puente’ entre la dura posguerra de los cuarenta y el desarrollismo de los sesenta. Serían los años centrales del apogeo del franquismo y el momento de la institucionalización del régimen⁴⁰. También en estos años se libró la batalla político-

³⁸ MOLINERO, Carme y YSÀS, Pere. *Anatomía del franquismo: De la supervivencia a la agonía, 1945-1977*. Barcelona, Crítica, 2008. p. 10-11.

³⁹ GRAHAM, Helen. "Introduction: Writing Spain's twentieth century in(to) Europe", en GRAHAM, Helen. *Interrogating francoism: History and dictatorship in twentieth-century Spain*. Londres, Bloomsbury Publishing, 2016. p. 1-24.

⁴⁰ MATEOS, Abdón. "Los decisivos años cincuenta", en MATEOS, Abdón. *La España de los cincuenta*. Madrid, Eneida, 2008. p. 9-11.

cultural decisiva entre los falangistas y católicos reaccionarios. Unos enfrentamientos que llegaron a ser abiertos y feroces y que tuvieron unos efectos políticos importantes⁴¹.

En el caso del franquismo, coexistieron dos culturas políticas⁴² hegemónicas en disputa a lo largo de toda la dictadura, la falangista y la nacionalista reaccionaria o nacionalcatólica. A pesar de que hubo un proceso de fascistización más intenso hasta 1945 y de catolización a partir de esa fecha, el juego de colaboración-rivalidad se mantuvo y sirvió de base de la cultura franquista a lo largo de todo el período⁴³. Ambas se retroalimentaron en un doble proceso simultáneo de fascistización y de catolización:

“Se ha dicho que en la incipiente España de Franco no se podía no ser fascista y no se podía no ser católico. Y una y otra cosa lo fueron todos. Fascistas los de Acción Española, para apropiarse del fascismo y distorsionar lo en beneficio de su propia cultura. Católicos, y más que nadie, los falangistas, siempre bajo sospecha para sus rivales por su supuesto o real “paganismo”. El resultado fue a la vez un lenguaje fascistizado y catolizado que llevaba a sus últimas y más radicales configuraciones lo que habían sido los discursos de la derecha durante la República. Pero tampoco entonces el discurso fue uniforme u homogéneo”⁴⁴.

Como se verá, estas reflexiones sobre las culturas políticas del franquismo sobrevuelan toda la investigación. Un enfoque historiográfico que “resulta un instrumento de análisis útil para explicar los comportamientos políticos”, al permitir superar una visión tradicional centrada en la alta política y las instituciones para fijar el foco en las representaciones o actitudes. El ámbito del lenguaje y las construcciones discursivas han

⁴¹ SAZ, Ismael. "Falangistas y católicos reaccionarios: Una batalla político-cultural decisiva", en MATEOS, Abdón. *La España de los cincuenta*. Madrid, Eneida, 2008. p. 237-250.

⁴² Por culturas políticas entenderemos los “conjuntos de discursos y prácticas, como códigos o conjuntos de valores y representaciones, específicos, plurales y conflictivos. Las culturas políticas están sujetas a cambios y permutaciones; experimentan procesos de auge y declive; se definen en un proceso de interacción entre ellas y los planos de la vida cotidiana: generan, por la vía de la hegemonía de alguna de ellas o por elementos fuertes de transversalidad, marcos culturales compartidos, que podrán constituirse a su vez en territorios en disputa. Consideramos, en fin, que culturas políticas específicas, marcos culturales, experiencias, contextos y procesos históricos están profundamente entrelazados de modos complejos y cambiantes cuyas variables y resultantes, en todas las direcciones posibles” (PÉREZ LEDESMA, Manuel y SAZ, Ismael. "Introducción", en PÉREZ LEDESMA, Manuel y SAZ, Ismael. *Del franquismo a la democracia: 1936-2013*. Madrid, Marcial Pons, 2015. p. 9-21. esp, 11-12).

⁴³ SAZ CAMPOS, Ismael. *España contra España: Los nacionalismos franquistas*. Madrid, Marcial Pons, 2003.

⁴⁴ SAZ, Ismael. "Las raíces culturales del franquismo", en PÉREZ LEDESMA, Manuel y SAZ, Ismael. *Del franquismo a la democracia: 1936-2013*. Madrid, Marcial Pons, 2015. p. 21-51. p. 45-46.

sido su objeto prioritario, pero también las prácticas sociales, en un planteamiento que no es excluyente sino complementario⁴⁵. Asimismo, las culturas políticas guardan una estrecha relación con las de género, en tanto que las mujeres se reapropian de un lenguaje político a partir del cual construyen y redefinen sus propias identidades y experiencias, y desarrollan sus discursos y prácticas⁴⁶.

Todo ello nos lleva asimismo a recalcar la importancia que las políticas de género tuvieron en la configuración del nuevo Estado franquista desde sus mismos orígenes. Uno de los consensos básicos de los integrantes del régimen era su lectura del período republicano como un caos que obligaba a restaurar el sentido cristiano de la familia, y a recuperar el papel femenino tradicional⁴⁷. De acuerdo con las políticas natalistas que fomentaron los regímenes fascistas de la época, el franquismo intentó recluir a las mujeres en el espacio doméstico, al tiempo que exaltaba su papel de madre en la familia, célula básica de la sociedad⁴⁸.

Textos legislativos como el Fuero de los Españoles o la Ley de los subsidios familiares intervienen sobre los tres principales terrenos de redefinición de la identidad femenina: el trabajo, la instrucción y la moral pública. Las leyes encuentran su legitimación en un orden simbólico y mítico, que es el de la identificación de la nación con el catolicismo. Entendida como madre y esposa, la mujer pasa a ser un elemento de articulación entre la sociedad, la familia y el Estado. Hay una redefinición de la mujer en clave maternal y doméstica, a la vez que hay una sublimación de sus funciones, como pieza fundamental de la construcción del nuevo Estado, dado que la figura de la madre se convierte en el emblema de la España auténtica y en la responsable de las funciones educativas patrióticas-religiosas⁴⁹. De manera que este mandato de reclusión en el ámbito doméstico que venía acompañado de una exhortación a la recristianización de España

⁴⁵ SANZ HOYA, Julián. "De la guerra al movimiento: Sobre prácticas, socialización y vectores de difusión del falangismo", en PÉREZ LEDESMA, Manuel y SAZ, Ismael. *Del franquismo a la democracia: 1936-2013*. Madrid, Marcial Pons, 2015. p. 267-297. p. 268-269.

⁴⁶ AGUADO, Ana. "Identidades de género y culturas políticas en la Segunda República", *Pasado y memoria: Revista de historia contemporánea* n. 7 (2008). p. 123-141. AGUADO, Ana. "Culturas políticas y feminismos", *Historia social* (2010). p. 69-74.

⁴⁷ DI FEBBO, Giuliana. "La cuna, la cruz y la bandera... *Op. cit.* p. 217-237.

⁴⁸ MOLINERO, Carme. "Mujer, franquismo, fascismo: La clausura forzada en un "mundo pequeño"", *Historia social* n. 30 (1998). p. 97-117.

⁴⁹ DI FEBBO, Giuliana. "La cuna, la cruz y la bandera... *Op. cit.* p. 217-237.

introducía como novedad el reconocimiento público de su función social⁵⁰. Una ‘vocación’ doméstica que el franquismo impuso a las mujeres españolas, aunque con alguna excepción como fueron las dirigentes de la Sección Femenina de Falange⁵¹, o las militantes de Acción Católica. El papa Pío XII insistió frecuentemente en que estas debían implicarse en el apostolado y asumir nuevas responsabilidades sociales⁵². Una contradicción que probablemente solo podía ser superada en virtud de la urgente misión de salvación de la patria, tras los avatares padecidos durante la República y la guerra. Una tarea que podía canalizar sus ansias de participación pública y de identificación con la causa nacional, además de ofrecerles ámbitos de sociabilidad y de actuación propios⁵³.

La implantación del régimen franquista representó una reacción respecto a los logros en favor de la emancipación femenina del período republicano, tanto en el ámbito de los derechos políticos, como de los sociales o laborales⁵⁴. No obstante, hay que preguntarse por el impacto y alcance de los modelos de feminidad y de la transformación de las relaciones de género durante la Segunda República. Según Ana Aguado, significó:

“Antes que nada y fundamentalmente la consecución de la ciudadanía política y social para las mujeres, del sufragio y de los derechos civiles, así como la incorporación por vez primera de miles de mujeres a organizaciones políticas específicamente femeninas. (...) En segundo lugar, la presencia en la vida pública y política de una primera generación de mujeres, caracterizada por su modernidad, feminismo y preparación cultural e intelectual. (...) Y el nuevo contexto republicano significó igualmente, en tercer lugar, el desarrollo de una importante labor legislativa que iba a posibilitar como condición necesaria, aunque no suficiente, cambios importantes en la vida cotidiana y en las relaciones de género privadas y públicas de mujeres y hombres, que se verían directamente afectadas por los cambios culturales y sociales que representaron la introducción de la escuela mixta, la posibilidad de

⁵⁰ BLASCO HERRANZ, Inmaculada. "Interpretar el franquismo considerando la historia de las mujeres y el género", en CARRERA, Isabel, CID, Rosa Mª y PEDREGAL, Amparo. *Cambiando el conocimiento: Universidad, sociedad y feminismo*. Oviedo, KRK Ediciones, 1999. p. 51-59.

⁵¹ Véase, entre otras: TAVERA, Susana. "Mujeres en el discurso franquista hasta los años sesenta", en MORANT, Isabel. *Historia de las mujeres en España y América Latina*. Madrid, Cátedra, 2006. p. 239-265.

⁵² MORENO SECO, Mónica. "Ideal femenino y protagonismo de las mujeres en las culturas políticas católicas del franquismo", *Arenal: Revista de historia de mujeres* n. 2 (2008). p. 269-293.

⁵³ BLASCO HERRANZ, Inmaculada. *Paradojas de la ortodoxia: política de masas y militancia católica femenina en España (1919-1939)*. Universidad de Zaragoza, 2003.

⁵⁴ DI FEBBO, Giuliana. "La cuna, la cruz y la bandera.... *Op. cit.* p. 217-237.

divorcio, el matrimonio civil o la progresiva introducción de un tratamiento igualitario para trabajadoras y trabajadores en la legislación laboral”⁵⁵.

Sin embargo, siguiendo a la misma autora, en el ámbito privado y de las prácticas sociales los cambios en los roles de hombres y mujeres fueron lentos y escasos, porque partían de concepciones e imágenes culturales patriarcales fuertemente interiorizadas. Así pues, el contexto republicano posibilitó “las condiciones necesarias pero no suficientes” para una transformación profunda, que alcanzara al ámbito privado y cotidiano e íntimo⁵⁶. Como apunta Helen Graham, los avances hacia la emancipación femenina fueron implementados desde arriba y no conseguidos desde abajo, gracias a la movilización femenina. Fueron conquistas limitadas y a menudo desde posiciones subalternas, a pesar de que, las posteriores experiencias de movilización durante la guerra cambiaran la percepción de muchas mujeres⁵⁷.

Asimismo, parece oportuno incluir en esta introducción al contexto histórico unas referencias a las condiciones socioeconómicas del período. El nivel de bienestar en España había retrocedido décadas, y eran especialmente cruel con los ‘vencidos’, que se veían, por ejemplo, excluidos legalmente de los empleos públicos y marginados en los puestos de trabajo autónomo, además de sufrir los procesos de depuración de responsabilidades políticas, que expulsó a muchos del mercado laboral. La destrucción provocada por la Guerra Civil fue grave, aunque inferior a la de los países europeos que participaron en la Segunda Guerra Mundial. La posguerra española fue más dura y más larga, y la causa hay que situarla en la política económica practicada por la dictadura, que tuvo un efecto multiplicador sobre las devastaciones⁵⁸. El contraste entre la evolución económica española y la europea tras sus respectivos conflictos bélicos es enorme. Menos de una década después de haber quedado cubiertos de escombros, los europeos entraron en una era de opulencia y recortaron las diferencias que les separaban de los Estados Unidos respecto a los resultados económicos y los patrones de consumo. El *boom* económico fue generalizado, aunque con diferencias nacionales, que se apreciaron, en

⁵⁵ AGUADO, Ana. "La experiencia republicana. Entre la cultura del reformismo político y las culturas obreras", en AGUADO, Ana y RAMOS, María Dolores. *La modernización de España (1917-1939). Cultura y vida cotidiana*. Madrid, Síntesis, 2002. p. 153-222. p. 204.

⁵⁶ *Ibidem* p. 202-213.

⁵⁷ GRAHAM, Helen. "Women and social change", en GRAHAM, Helen y LABANYI, Jo. *Spanish cultural studies: An introduction. The struggle for modernity*. Nueva York, Oxford University Press, 1995.

⁵⁸ BARCIELA, Carlos, et al. *La España de Franco (1939-1975): Economía*. Madrid, Síntesis, 2001. p. 15-21.

primer lugar en su cronología. Primero llegó a Alemania, después a Gran Bretaña y, más tarde, a Francia e Italia⁵⁹.

En cambio, España no pudo aprovechar ni las ventajas de la no intervención en el conflicto ni beneficiarse de las ayudas del Plan Marshall. El hambre y la miseria fue el resultado de la política económica franquista. La autarquía fue una decisión ideológica del régimen como expresión de su ultranacionalismo, acorde con su simpatía por las ideas fascistas. No fue resultado de una situación de emergencia, ni una medida coyuntural para normalizar la situación económica. Se estableció un sistema de intervención, racionamiento y control oficial de los precios que propició la aparición de un mercado negro, en el que los productores buscaban escapar de los precios tasados. En la mayoría de los casos, el estraperlo fue practicado por personas de escasos medios que buscaban unos ingresos adicionales. Pero los realmente beneficiados fueron los grandes productores que disponían de excedentes y que amasaron importantes fortunas, al amparo de la corrupción general del sistema. Aquellas empresas que no tenían relación con los centros de poder y sobre todo las familias sufrieron sus efectos, a la par que veían cómo tampoco se resolvía el problema del abastecimiento⁶⁰.

El empeoramiento de la economía tuvo un influjo directo en las capas obreras y populares, dejando en los años cuarenta un panorama dramático de hambre y desnutrición crónica, de enfermedades y epidemias mortales, de falta de viviendas urbanas y chabolismo, de graves privaciones en vestimenta, transporte, servicios sanitarios y educativos... Las autoridades franquistas eran conscientes de las pésimas condiciones de vida y laborales que padecían una amplia mayoría de españoles, para quienes sobrevivir era el mayor empeño cotidiano. Una situación que contrastaba con la propaganda ‘social’ falangista con consignas como “Ni un hogar sin lumbre, ni un español sin pan” y las campañas de recatolización de las organizaciones de la Iglesia⁶¹. En este sentido, la política económica autárquica se puede interpretar como una forma añadida de represión, consciente o inconsciente, sobre los vencidos de la guerra, que fueron quienes sufrieron la peor parte de las consecuencias⁶². La cartilla de racionamiento, el instrumento

⁵⁹ JUDT, Tony. *Postguerra: Una historia de Europa desde 1945*. Madrid, Taurus, 2006. p. 475-488.

⁶⁰ BARCIELA, Carlos, et al. *Op. cit.* p. 15-151.

⁶¹ MORADIELLOS, Enrique. *Op. cit.* p. 88-89.

⁶² GRÀCIA, Jordi y RUIZ CARNICER, Miguel Á. *La España de Franco (1939-1975): Cultura y vida cotidiana*. Madrid, Síntesis, 2001. p. 50-53.

imprescindible para poder retirar los víveres que proporcionaba la Comisaría de Abastecimientos, se introdujo en enero de 1940 y no sería retirada hasta mayo de 1952, a pesar de la constatación de que se trataba de un sistema insuficiente y que abocaba necesariamente a la población a tratar de subsistir mediante el recurso al mercado negro⁶³.

Resulta por tanto comprensible que en las investigaciones sobre las actitudes sociales y políticas durante los años cuarenta, la miseria y las desigualdades económicas, junto a la represión, estuvieran entre los motivos principales del malestar notable y de la hostilidad hacia la dictadura, y que su relajamiento y la mejora económica a partir de los años cincuenta favoreciese un clima de mayor consenso en torno al régimen. Unas circunstancias que la propaganda oficial no desaprovechó para ayudar a sostener la legitimación de la dictadura como garante del ‘progreso’. Se pasará así del discurso de la ‘Victoria’, al discurso de la ‘Paz’⁶⁴.

En este marco general del período que estamos trazando cabría también añadir algunos apuntes sobre la cinematografía española y su estrellato. En los primeros años, la cartelera española tiene un déficit de oferta, en buena medida motivado por la guerra mundial y por las propias condiciones de la industria española. Hasta 1942 las películas alemanas fueron las que tuvieron una mayor proyección en las pantallas españolas. Los espectadores españoles conocían a los actores y actrices alemanes además de los nacionales y norteamericanos⁶⁵. Pero a partir de estos momentos las estrellas de Hollywood acaparan la atención de los medios. Una situación que hay también que relacionar con los sucesivos acuerdos cinematográficos que el régimen franquista estableció en los años cuarenta con Alemania y Estados Unidos⁶⁶. Las actrices europeas quedan en un segundo plano, si bien en los cincuenta asistimos a la irrupción de un nuevo modelo de actrices que triunfan en Italia, mientras que con Latinoamérica hubo un constante ir y venir de estrellas hacia uno y otro lado del Atlántico, e incluso en coproducciones como las protagonizadas por María Félix y Jorge Negrete.

⁶³ ABELLA, Rafael. *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco*. Madrid, Temas de Hoy, 1996. p. 61-70.

⁶⁴ FUERTES MUÑOZ, Carlos. *Viviendo en dictadura: La evolución de las actitudes sociales hacia el franquismo*. Granada, Comares, 2017. p. 153-156.

⁶⁵ GIL GASCÓN, Fátima. *Españolas en un país de ficción: La mujer en el cine franquista (1939-1963)*. Sevilla, Comunicación Social, 2011. p. 24-25.

⁶⁶ DÍEZ PUERTAS, Emeterio. *Historia social del cine en España*. Madrid, Fundamentos, 2003.

El doblaje⁶⁷ facilitó que las audiencias extranjeras coexistieran y entraran en competencia con las españolas⁶⁸, de las que los medios españoles reconstruyen su imagen. Podríamos hablar de una doble mediación, puesto que son receptores de una imagen elaborada desde Hollywood que adaptan para su audiencia española. De igual manera, los periodistas españoles se sentirían atraídos por el carácter extraordinario de las estrellas de Hollywood, que les resultarían fascinantes e inalcanzables, frente a unas artistas españolas con quienes mantienen una relación personal más próxima.

España era en 1947, con más de tres mil salas de proyección, uno de los países occidentales con más butacas por habitante. La afición por el Séptimo Arte venía de tiempo atrás. El cine de Hollywood seguía siendo el preferido del público, pero a ojos del régimen tenía el inconveniente de que además de representar los valores democráticos y liberales, proponía un modelo de mujer no apropiado. De manera que los filmes de Hollywood que llegaban a las pantallas españolas, especialmente en pueblos y ciudades pequeñas, pasaban por un triple filtro: la censura gubernamental, la censura eclesiástica y la censura local, practicada por figuras como el alcalde el sacerdote, el maestro o el delegado de la Falange⁶⁹.

Los mecanismos de control del cine se pueden resumir en tres estrategias, que tomaron como modelo los de la Italia fascista⁷⁰. Las dos primeras, a las que ya nos hemos referido brevemente, son la introducción de medidas proteccionistas, de acuerdo con la política autárquica del régimen, y la obligatoriedad del doblaje. A la tercera, la censura, vale la pena dedicarle un mayor espacio, puesto que es esencial tenerla en cuenta a la hora de analizar el contenido de las películas.

⁶⁷ La obligatoriedad de doblar todas las películas extranjeras exhibidas en España se estableció el 23 de abril de 1941, y supuso dar la posibilidad a que la incipiente industria cinematográfica española fuera “colonizada”. Dos años más tarde, el Gobierno introdujo un sistema de protección con la creación de una Comisión de Clasificación que otorgaba una categoría a cada producción española, y según esta, se entregaba a la compañía un determinado número de licencias de importación para filmes extranjeros. En la práctica, el sistema fue un fracaso y fue perjudicial para la industria española, ya que las importaciones eran ganancias seguras, y muchos empresarios solo buscaban especular con sus películas y obtener un negocio rentable (CAPARRÓS LERA, José M. *Historia crítica del cine español: Desde 1897 hasta hoy*. Barcelona, Ariel, 1999. p. 78-79).

⁶⁸ COMAS, Ángel. *Op. cit.*

⁶⁹ BOSCH, Aurora y RINCÓN, M. F.. "Franco and Hollywood, 1939-56", *New Left Review* n. 232 (1998). p. 112-127.

⁷⁰ BENET, Vicente J. *El cine español: Una historia cultural*. Barcelona, Paidós, 2012. p. 180-181.

No hace falta insistir en que la censura, como instrumento para prohibir o limitar el derecho a la libertad de expresión, no es, ni fue en su momento, exclusivo de la dictadura franquista, sino que la han practicado estados democráticos⁷¹. El Hollywood clásico puede funcionar como paradigma de un complejo sistema de censura que los estudios aceptaron durante años sin grandes protestas, debido a que su prioridad era obtener beneficios y reducir los riesgos de taquilla. El famoso ‘Código Hays’ fue el tamiz por el tuvieron que atravesar todas las producciones⁷². Este código de producción, acordado por toda la industria norteamericana, decidía sobre cómo debía ser el entretenimiento que disfrutaban los ciudadanos de Estados Unidos y pretendía velar por su bienestar moral, y, por extensión, de los públicos de todo el mundo⁷³.

La legislación franquista establecía para las películas españolas tres niveles de control. Se iniciaba con una censura previa del guion, se proseguía con los expedientes de rodaje, que incluían permisos de equipo y en algunos casos informes sobre cómo evolucionaba la filmación, y, por último, los expedientes de censura, propiamente dichos, que elaboraban los censores sobre la película terminada, en los que dictaban los cortes de metraje, la clasificación y los permisos de importación que le correspondía⁷⁴. A esto, cabe añadir la prohibición de utilizar otras lenguas diferentes al castellano, el monopolio del No-Do respecto a los documentales cinematográficos o la censura que también se ejercía sobre los materiales publicitarios de las películas⁷⁵.

Uno de los aspectos de la censura cinematográfica que ha atraído el interés de los investigadores ha sido su coherencia, hasta qué punto respondía a unas mismas pautas. Josep Estivill lo definió como “el espíritu del caos”, ya que las diversas juntas distribuidas por el Estado, con precariedad de medios, aplicaron criterios diferentes de censura para una misma película, quedando por tanto los expedientes a la arbitrariedad de cada censor⁷⁶. En cambio, Fátima Gil Gascón señala:

⁷¹ GUBERN, Román. *La censura: Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona, Península, 1981.

⁷² BLACK, Gregory D. *Hollywood censurado*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

⁷³ MALTBY, Richard. "La censura y el Código de Producción", en RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro. *Historia general del cine vol. VIII. Estados Unidos (1932-1955)*. Madrid, Cátedra, 1996. p. 175-206. p. 176-177.

⁷⁴ GIL GASCÓN, Fátima. *Op. cit.* p. 37-38.

⁷⁵ GUBERN, Román. *La censura...* *Op. cit.* p. 81.

⁷⁶ ESTIVILL, Josep. "El espíritu del caos: Irregularidades en la censura cinematográfica durante la inmediata postguerra", *Secuencias: Revista de historia del cine* n. 6 (1997). p. 39-50.

“A primera vista los expedientes de las películas de censura parecen carecer de rigor al prohibir y permitir determinadas escenas. Sin embargo, si se analiza detenidamente la documentación se percibe una cierta lógica en las decisiones de observaciones de la censura”⁷⁷.

Según la autora, esta coherencia se refleja en la severidad cuando se tratan temas religiosos o políticos, un enfoque eminentemente ejemplarizante sobre temas de carácter moral y “un intento de acabar con cualquier muestra de erotismo. Las escenas o acciones que podían resultar insinuantes se señalaban como peligrosas en los guiones, y en ocasiones se cortaban en las cintas finales”⁷⁸.

Sin negar cierta arbitrariedad, algunos autores han rastreado la labor de algunos censores en busca de cierta coherencia en sus actuaciones, como es el caso de la apropiación del Código Hays llevada a cabo por Francisco Ortiz Muñoz⁷⁹. Ante la escasa reflexión que generaron estas prácticas, los escritos dejados por este censor han servido a Albert Elduque para trazar algunas pautas de actuación en la censura del sexo en la pantalla, como es que la mujer no es considerada nunca como parte de la audiencia, como si fuera inmune a sus efectos; el respeto por el matrimonio o la familia; la exclusión de las escenas de intimidad conyugal; las escenas de seducción, violación o rapto solo podían ser como máximo sugeridas; la prohibición del desnudo o incluso el semidesnudo si es lascivo, de las “perversiones sexuales”; etcétera⁸⁰.

En la década de los cincuenta se mantiene la preocupación por cuestiones de índole religiosa, política y moral, pero parece que al menos la autocensura se atenúa, y los cineastas comienzan a atreverse, aunque todavía de forma tímida, a abordar determinados temas y tratamientos visuales. Un ejemplo es el vestuario más ligero de las mujeres, con planos más explícitos, que hubieran sido impensables diez años atrás⁸¹.

⁷⁷ GIL GASCÓN, Fátima. *Op. cit.* p. 44.

⁷⁸ *Ibidem.* p. 44-45.

⁷⁹ TUÑÓN, Julia. "Sin 'cien ni obscenidad': El censor de películas Francisco Ortiz Muñoz, inventor de su propio paraíso (1946)", *Historias* (2011). p. 19-48.

⁸⁰ ELDUQUE, Albert. "Suspiros de España: La censura del sexo en el primer franquismo", en BOU, Núria y PÉREZ, Xavier. *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos: España, Italia, Alemania (1939-1945)*. Madrid, Cátedra, 2018. p. 13-23.

⁸¹ GIL GASCÓN, Fátima. *Op. cit.* p. 45-48.

5. Marco teórico y metodológico

Una investigación como la aquí planteada encuentra su acomodo en una posición eminentemente interdisciplinar, en el que los estudios de cine y los estudios culturales, principalmente, junto el auxilio de otras ciencias sociales, enriquecen y aportan ideas y herramientas metodológicas a un proyecto que, de otro modo, resultaría incompleto. No obstante, en todo momento se ha tenido presente que se trata en esencia de una investigación de carácter histórico, y que como se puede colegir de cuanto hasta ahora se ha expuesto, que el proyecto se inscribe dentro de la corriente de la historia sociocultural. Se parte de la conceptualización de las estrellas cinematográficas como una representación cultural, que siguiendo a Roger Chartier⁸², se constituye en un instrumento para la creación de identidades, a partir de los discursos y las prácticas de los sujetos en un contexto histórico determinado. Esferas entre las que no se establece una relación dicotómica, sino que mantienen conexiones recíprocas. Del mismo modo, tampoco cabe pensar que la identidad es una atribución que las personas poseen ni que son meras manifestaciones autoconscientes; sino que se articulan en el lenguaje que adjudica significados y forja la autopercepción de los individuos a partir del imaginario social vigente en cada contexto histórico. Una identidad que, como el propio sujeto, no es estable y está en proceso de permanente construcción⁸³.

Las representaciones culturales han sido un instrumento decisivo en la creación de identidades en la sociedad europea contemporánea y uno de los ejes del establecimiento de las diferencias sociales y culturales de raza, género, clase, nación⁸⁴. Particularmente, en la configuración de las identidades de género, estas imágenes de la otredad han servido comúnmente para atribuir significados de sexualidades diferenciadas basadas en la naturaleza, de carácter discriminatorio para las mujeres, y que reforzaban su situación de subalternidad⁸⁵. Representaciones culturales de las mujeres que incluyen desde la ficción a los discursos históricos, desde las formas verbales a las visuales. Mecanismos altamente

⁸² CHARTIER, Roger. *El mundo como representación: Estudios sobre historia cultural*. Barcelona, Gedisa, 1992.

⁸³ CABRERA, Miguel Á. *Historia, lenguaje y teoría de la sociedad*. Madrid, Cátedra, 2001. p. 101-126.

⁸⁴ NASH, Mary. "Representaciones culturales y discurso de género, raza y clase en la construcción de la sociedad europea contemporánea", en NASH, Mary y MARRE, Diana. *El desafío de la diferencia: Representaciones culturales e identidades de género, raza y clase*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 2003. p. 21-36.

⁸⁵ NASH, Mary. *Mujeres en el mundo: Historia, retos y movimientos*. Madrid, Alianza, 2004. p. 32-33.

funcionales en la construcción de las identidades y modelos de género, que se convierten en manifestaciones fundamentales de control social informal. Participan en la creación de un marco normativo en el que el discurso de género no tiene por qué en absoluto reflejar la realidad, sino que difumina otras experiencias femeninas de contestación o disonancia respecto a los modelos dominantes.

No parece necesario insistir en que el eje central que vertebra toda la investigación es el concepto de género, entendido como construcción cultural de la diferencia sexual, y que las relaciones de género, sociales y cambiantes históricamente, son una forma primaria de relaciones de poder⁸⁶. De manera que aunque la investigación se centra en las estrellas femeninas, no se pierde de vista que el género es un concepto relacional. Así, pese a que no se atiende con detenimiento más que a un pequeño número de actores, se es consciente que al discutir, por ejemplo, sobre modelos de feminidad resulta imprescindible tener presente los de masculinidad. Se trata de no incurrir en ciertas visiones, cada vez menos extendidas, de que el género es una categoría femenina por antonomasia. Los hombres, entonces, a diferencia de las mujeres, serían individuos no definidos por el género, sujetos que se mueven de manera independiente a él en las narrativas históricas, y la masculinidad, un estado ‘natural’ e inmutable⁸⁷. Una postura que ha motivado que la historiografía haya prestado una atención a la masculinidad mucho más escasa que a la feminidad⁸⁸.

Como se nos recuerda en el prólogo de un volumen colectivo de reciente aparición: “La historia de las mujeres y del género resulta hoy imprescindible para analizar la diversidad de las *prácticas, discursos, representaciones y agencias o actuaciones* desarrolladas por mujeres y hombres en el espacio público-político” [cursiva en el original]⁸⁹. Un modo de hacer historia que ha abandonado definitivamente la visión unívoca de las mujeres como heroínas o víctimas y que se centra en los sujetos femeninos

⁸⁶ SCOTT, Joan W. "El género: Una categoría útil para el análisis histórico", *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1990. p. 23-58.

⁸⁷ ROSE, Sonya. *¿Qué es historia de género?* Madrid, Alianza Editorial, 2012. p. 41-49 y 121-127.

⁸⁸ VINCENT, Mary. "La reafirmación de la masculinidad en la cruzada franquista", *Cuadernos de Historia Contemporánea* (2006). p. 135-151.

⁸⁹ ORTEGA, Teresa M., AGUADO, Ana y HERNÁNDEZ SANDOICA, Elena. (ed.). *Mujeres, dones, mulleres, emakumeak. Estudios sobre la historia de las mujeres y del género*. Madrid, Cátedra, 2019.

como agentes de cambio social, que propusiera Mary Nash hace ya décadas⁹⁰, y que alimentó el debate sobre el feminismo histórico en España⁹¹.

El género es una categoría fundamental en esta investigación como también lo es la de estrella cinematográfica. Se parte de su conceptualización como una representación cultural, como una imagen construida sobre la dialéctica entre la personalidad del artista y los personajes que interpreta, que para el espectador presenta un componente extraordinario, que es motivo de fascinación, y otro ordinario, que le aproxima a su propia vida cotidiana y que permite los fenómenos de identificación con la estrella⁹². El espectador se identifica y se proyecta a sí mismo sobre su ídolo, que no obstante en todo momento permanece como una figura inaccesible, creándose una tensión continua entre ambas⁹³.

A partir de la propuesta pionera de Edgar Morin a finales de los cincuenta, los *star studies* se han desarrollado en las últimas décadas desde tres perspectivas de análisis: como fenómeno de producción, de recepción o de la industria⁹⁴. Mi proyecto se sitúa en la primera de ellas, en el análisis intertextual de las estrellas, consideradas como una representación que puede ser descifrada a partir de atributos de clase, género, raza, nación... Pero sin perder tampoco de vista las propuestas que se fijan en cómo esas representaciones eran consumidas en un contexto de recepción determinado, a partir del cual podían ser reinterpretadas, y que no entienden al espectador como un simple receptor o descodificador de mensajes preconstituidos, sino como un sujeto que activamente construye significados⁹⁵.

La definición de la categoría de estrella cinematográfica establecida en los setenta por Richard Dyer ha quedado fijada como un referente ineludible de los *star studies*. Nos encontramos así ante una imagen compleja, intertextual y polisémica, que no solo está

⁹⁰ NASH, Mary. "Experiencia y aprendizaje: La formación histórica de los feminismos en España", *Historia social* n. 20 (1994). p. 151-172.

⁹¹ Un interesante estado de la cuestión al respecto en BLASCO, Inmaculada. "Definir y explicar el feminismo histórico: Debates y propuestas de análisis desde la historia", en CENARRO, Ángela y ILLION, Régine. *Feminismos. Contribuciones desde la historia*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2015. p. 267-287.

⁹² MORIN, Edgar. *Las estrellas del cine*. Buenos Aires, Eudeba, 1964.

⁹³ CROSS, Edmond. "Sujeto cultural y estrellas de cine", *Archivos de la Filmoteca* (1994). p. 35-40.

⁹⁴ LUZÓN AGUADO, Virginia. "Star Studies Today: From the Picture Personality to the Media Celebrity", *BELLS: Barcelona English language and literature studies* n. 17 (2008). p. 11-21.

⁹⁵ KUHN, Annette. *Dreaming of Fred and Ginger: Cinema and cultural memory*. Nueva York, New York University Press, 2002.

construida desde diferentes fuentes, sino que tiene una fuerte carga de subjetividad también por parte de cada receptor, que rellena el hueco entre la persona real y la imagen, asignándoles significados que pueden ser diferentes entre el conjunto de la audiencia o incluso contradictorios. Sin embargo, se trata de una polisemia estructurada, de interpretaciones múltiples pero finitas, y que a su vez posee una dimensión temporal, ya que las imágenes se desarrollan y cambian con el paso del tiempo⁹⁶. Una dimensión cronológica e histórica, ya que la creación de estas identidades tiene lugar en un contexto cultural concreto que permite hacer esta imagen inteligible y analizarla como representativa de las preocupaciones sociales⁹⁷. Autores como Judith Mayne, señalan que la inconsistencia y el cambio serían unas de las características de estas imágenes y las apelaciones al estrellato estarían basadas en una constante reinvencción. Un énfasis en la inestabilidad de los sujetos que denota la influencia que ha ejercido la teoría psicoanalítica en los estudios fílmicos⁹⁸.

La estrella consiste en todo aquello que está disponible acerca de ella, en toda producción cultural y simbólica. No solo de las películas, sino también los variados materiales de su promoción y cuantas apariciones públicas se registren, ya sean referentes a sus actividades profesionales o a su vida privada. También aquello que se dice o se escribe sobre la estrella forma parte de su imagen, ya sean críticas, comentarios o alusiones en anuncios, novelas, etcétera⁹⁹. Incluso se debe añadir un elemento que resulta mucho más intangible, aunque también puede ser rastreado o intuido en la documentación, como es el rumor. Existe una fuerte carga de subjetividad por parte del receptor en la creación de la imagen de la estrella, que resulta necesaria para cubrir el espacio vacío que existe entre la persona y el personaje. En este sentido, cobra relevancia el cotilleo, como una vía por la que, a través de charlas informales, las estrellas se deslizan en la cultura popular y en la vida cotidiana. Frecuentemente estos comentarios están basados en rumores infundados inspirados, en mayor o menor medida, en la vida real de las estrellas; pero que no pueden ser subestimados simplemente como falsedades, porque esa misma mentira repetida regularmente se convierte para mucha gente en una ‘verdad’

⁹⁶ DYER, Richard. Las estrellas cinematográficas... *Op. cit.* p. 89-90

⁹⁷ MCDONALD, Paul. "Volver a conceptualizar el estrellato", en DYER, Richard. *Las estrellas cinematográficas*. Barcelona, Paidós, 2001. p. 217-248. esp. 221-222.

⁹⁸ GERAGHTY, Christine. "Re-examining stardom..." *Op. cit.* p. 183-202.

⁹⁹ DYER, Richard. *Heavenly bodies: Film stars and society*. Nueva York, Routledge, 2004. p. 2-3.

que se adhiere a la imagen de las estrellas¹⁰⁰. Un fenómeno difícil de calibrar, pero del que cabe suponer que en la España de posguerra cobraría una mayor relevancia, ya que la población era perfectamente consciente de la censura y del control de los medios de comunicación por parte del régimen. El rumor se convertiría en un “transmisor cotidiano de cuyas noticias reflejan de forma palmaria los anhelos y deseos de quienes lo propagan, los creen o los niegan”¹⁰¹.

Por otro lado, esta dialéctica entre la persona y personaje, de la que surge la imagen de la estrella cinematográfica, podría interpretarse asimismo como el resultado de la tensión entre los discursos sobre la estrella y sus prácticas como sujeto histórico. Nuevamente hay que insistir en que no se trata de establecer una oposición binaria entre ambas, sino de comprender que discursos y prácticas se retroalimentan y se desarrollan en un contexto histórico determinado. La experiencia, como la identidad, no son categorías preexistentes ni evidentes, sino que deben ser historiadas. Se articulan a través del lenguaje y tienen una dimensión discursiva¹⁰². Sin olvidar que este, a su vez, no es solo un instrumento de comunicación, sino que el discurso ha de ser entendido como un sistema constituyente de significados en continua construcción en el que se articula la experiencia¹⁰³. Esta constatación nos ayuda a ser precavidos en el análisis de las estrellas como imágenes, y a no perder de vista que nos encontramos ante sujetos históricos que disponen de experiencias, que no pueden ser privados de agencia como individuos. Una advertencia que puede parecer obvia, pero que nos vacuna ante el contagio de algunas interpretaciones que llegan a afirmar que las estrellas solo son accesibles a través de los textos y que no existen fuera de ellos¹⁰⁴.

6. Fuentes para un análisis intertextual

La composición intertextual de la imagen de las estrellas nos obliga a escoger, de entre un conjunto amplísimo y variado, las fuentes primarias pertinentes para los

¹⁰⁰ MCDONALD, Paul. *The star system...* *Op. cit.* p. 1.

¹⁰¹ FANDIÑO, Roberto G. "El transmisor cotidiano. Miedos, esperanzas, frustraciones y confusión en los rumores de una pequeña ciudad de provincias durante el primer franquismo", *Historia y comunicación social* (2003). p. 77-102. esp. 84.

¹⁰² SCOTT, Joan W. "La experiencia como prueba", en CARBONELL, Neus y TORRAS, Meri. *Feminismos literarios*. Madrid, Arco/Libros, 1999. p. 77-112.

¹⁰³ CABRERA, Miguel Á. *Op. cit.* p. 51-89.

¹⁰⁴ WATSON, Paul. "Critical approaches to Hollywood cinema: Authorship, genre and stars", en NELMES, Jill. *An introduction to film studies*. Londres, Routledge, 2003. p. 130-184.

propósitos de la investigación. Se trata de no pensar en los textos ni como una combinación acumulativa ni como momentos aislados en la carrera de la estrella. El concepto de polisemia estructurada nos debe permitir entender la imagen como una totalidad compleja con una dimensión temporal¹⁰⁵. Siempre sin perder de vista que tratar de restaurar todos los significados posibles de una estrella es una tarea inabarcable.

En cualquier caso, se debe tener en cuenta algunos elementos específicos en su análisis. Por un lado, para la mayoría de las artistas la carrera profesional y su reconocimiento público como estrella no se limitaba al ámbito cinematográfico, sino que se desarrollaba en otros como el teatro, los espectáculos musicales o la industria discográfica. Y, por otro lado, aunque la imagen de las estrellas, como producto intertextual construido a partir de una serie de relatos, adopta una forma narrativa, hay que valorar también la elaboración imaginaria ligada a los efectos iconográficos que se relacionan con el cuerpo y su uso espectacular¹⁰⁶.

Puesto que la representación de la estrella es la suma de los significados generados por las películas en las que interviene y de los creados fuera de la pantalla, las fuentes por las que se ha optado para su estudio son, en consecuencia, básicamente de carácter filmográfico y hemerográfico.

6.1 Fuentes filmográficas

El primer texto para analizar son las películas, ya que “poseen un lugar distintivo y privilegiado en la imagen de una estrella”, al tiempo que estas “se acostumbraban a construir alrededor de las imágenes de las estrellas”¹⁰⁷. No se trata de un análisis extensivo de la filmografía española de los años cuarenta y cincuenta, sino de una selección de títulos en la que se ha tenido en cuenta, en primer lugar, la participación de las estrellas tomadas como casos de estudio. No ha sido posible visionar la filmografía completa de las tres actrices durante el período, pero sí su práctica totalidad, teniendo en cuenta que de algunos títulos han desaparecido tanto el negativo como las copias, y que son muy escasos los editados comercialmente. De todos modos, sí se ha podido acceder a todos los filmes que consideramos ‘claves’ en sus respectivas carreras. Además, se han

¹⁰⁵ DYER, Richard. *Las estrellas cinematográficas...* Op. cit. p. 85-91.

¹⁰⁶ SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente y BENET, Vicente J.. Op. cit.

¹⁰⁷ DYER, Richard. *Las estrellas cinematográficas...* Op. cit. p. 87.

analizado otros muchos largometrajes de la época, ya sean los más destacados debido a su éxito de público, de crítica o al valor que, por razones diversas, les han concedido retrospectivamente los investigadores, o títulos del resto de actrices que son mencionadas en el texto. Todas estas películas han podido ser visionadas gracias a su conservación en los repositorios del Institut Valencià de l'Audiovisual i de la Cinematografia (IVAC-Filmoteca Valenciana), la Filmoteca Española y la Biblioteca Nacional, así como de grabaciones realizadas directamente de su emisión en cadenas de televisión.

El cine era un instrumento de legitimación al servicio del régimen franquista de los discursos descriptivos sobre cómo debían ser las mujeres, que eran las principales consumidoras de este medio de entretenimiento, a través de la repetición de estereotipos y del control de la censura¹⁰⁸. Pero al mismo tiempo, no podía impedir que el público realizara interpretaciones alternativas y no ortodoxas de los relatos y personajes cinematográficos¹⁰⁹.

En cada película interesa observar una cierta tipología del personaje, directamente relacionada con el género cinematográfico, el tono y el mensaje del filme, y qué valores de género, morales, políticos y religiosos encarnan los personajes. Respecto a las cuestiones para analizar específicamente desde la categoría de género, estas son también diversas: Modelos de feminidad y masculinidad; la sexualidad de los personajes (hetero/homo, atractivo, sensualidad, asexualidad, alcanzable o inalcanzable debido a barreras físicas, psíquicas o morales...); el vestuario; la interpretación y la puesta en escena; etc. La estrella tiene que ser interpretada dentro del relato y de su relación con resto de personajes, que a menudo refuerzan o complementan su imagen. Por ejemplo, el valor de la mujer virtuosa puede ser realzado por su contraposición frente a la pecadora. Todo ello, sin olvidar que se trata de documentos de carácter audiovisual, y que como tales tienen que ser analizados, en los que los significados no se construyen, en absoluto, únicamente a través de los diálogos o la acción de los personajes. Asimismo, incorporar al análisis el llamado 'giro visual', en el que la subjetividad adquiere un lugar preeminente en su interpretación, para la que algunas de las propuestas metodológicas de Francisco A. Zurian y Antonio A. Caballero nos han sido de utilidad¹¹⁰.

¹⁰⁸ GIL GASCÓN, Fátima. *Op. cit.*

¹⁰⁹ LABANYI, Jo. "Historia y mujer... *Op. cit.* p. 42-59; RINCÓN DÍEZ, Aintzane. *Op. cit.*

¹¹⁰ ZURIAN, Francisco A. y CABALLERO, Antonio A. "¿Tiene la imagen género? Una propuesta metodológica desde los Gender Studies y la estética audiovisual", *Investigar la*

Evaluar el impacto que singularmente tuvieron en la época las películas resulta complejo. Hasta 1965 no se instaura el control de recaudación en taquilla, y por tanto la asistencia del público a las salas resulta difícil de cuantificar. No obstante, para estos años anteriores, existe un amplio consenso en aceptar como medición de la aceptación de un filme por parte del público su permanencia ininterrumpida en el local donde fuera estrenado en Madrid, que al menos nos ofrece una aproximación a su éxito¹¹¹. Las salas se llenaban, y los títulos que triunfaban en Madrid o Barcelona también lo hacían en el resto del país, “aunque a veces fuera con ciertos matices localistas”. En los años cincuenta, las películas españolas solían permanecer en cartel entre cinco y siete días tras su estreno. Su explotación comercial se prolongaba por cinco años, pero el grueso de los beneficios se generaba en los dos primeros¹¹².

De todos modos, se trata de una aproximación al éxito de las producciones no siempre completa, puesto que carecemos de datos sobre muchas de ellas, aunque podemos recurrir a otros indicios. Uno de ellos es la atención que reciben en los medios periodísticos. Un criterio que en el contexto de la dictadura resulta todavía más impreciso, ya el espacio que se dedica a cada producción no necesariamente responde a la demanda o al gusto de los espectadores, sino a menudo a los presupuestos disponibles para la promoción de las películas o simplemente intereses políticos (a veces ambos interconectados). Cabe presumir que las campañas de promoción y publicidad serían efectivas, y que aquellas películas que gozaban de un mayor presupuesto serían también las que más público atraerían a las salas. Sin descartar, por supuesto, ni sonoros fracasos ni inesperadas sorpresas. Los comentarios en textos periodísticos también nos pueden dar una idea al respecto, pero conocemos igualmente el sesgo ideológico que contienen y que los criterios de selección de noticias, además de su parcialidad y de la censura, responden a veces a intenciones no evidentes o espurios (verbigracia, la relación de la revista con su director u otro miembro del equipo), caprichos o casualidades.

Asimismo, procede indicar que en la ordenación de la filmografía de cada estrella se ha tenido en cuenta tanto el año de producción como el del estreno (no siempre

Comunicación hoy. Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2013. p. 475-488.

¹¹¹ CAMPORESI, Valeria. *Para grandes y chicos: Un cine para los españoles 1940-1990*. Madrid, Turfán, 1994. p. 71-81.

¹¹² MARTÍNEZ, Josefina. "El cine de los cincuenta: Una década de contradicciones", en MATEOS, Abdón. *La España de los cincuenta*. Madrid, Eneida, 2008. p. 337-367. p. 358.

coincidentes ni próximos en el tiempo). A priori, parece pertinente establecer el orden en función del estreno, ya que es cuando los espectadores podían ver la película, pero hay que tener en cuenta que el proceso de promoción en los medios comienza antes del rodaje, y que en ocasiones entre su producción y su exhibición puede transcurrir un largo lapso que provoque distorsiones en la imagen de la estrella; sin olvidar los dilatados períodos de exhibición de las cintas, que transitaban lentamente desde los cines de estreno a los de reestreno, y de las grandes ciudades a las de provincias y los pueblos.

Por último, una advertencia respecto a las imágenes que se han incorporado al texto como ilustración gráfica de aquello que se está argumentando. De la mayoría de las películas se ha adjuntado la imagen de al menos alguna secuencia del filme, pero que a menudo no respeta su formato original. Ello se debe a que muchas de las versiones de las que se han extraído los fotogramas estaban ya adaptadas a un formato 4:3 para su emisión en televisión. También en contadas ocasiones puede suceder que se trate de una foto-fija captada durante el rodaje o de alguna fotografía editada y publicada por algún medio impreso.

6.2 Fuentes hemerográficas

Ninguna de las revistas cinematográficas de los años veinte y treinta sobrevivió al estallido de la Guerra Civil. El panorama periodístico se renueva completamente bajo el régimen franquista, siendo la publicación decana *Radiocinema*, fundada en La Coruña en 1938 por el escritor falangista Joaquín Romero Marchent, la única que empezó a editarse antes de que finalizara la contienda. Un par de años después le seguiría *Primer plano*, también ligada a la Falange. Ambas, en sus primeros años de vida coincidentes con los iniciales de la conflagración mundial, desempeñaron la difícil tarea de, por un lado, promocionar el cine y las estrellas de la Alemania nazi como antídoto de las de Hollywood, que eran las preferidas por el público, y por otro lado, contribuir a recuperar la industria cinematográfica nacional, a la vez que encabezaban una campaña contra la llamada ‘españolada’ como exponente del género folclórico de gran aceptación popular durante la etapa republicana¹¹³.

A estos dos primeros *fan magazines* se irán sumando otras cabeceras, editadas tanto en Madrid como en otras ciudades, principalmente en Barcelona. Además de las dos ya

¹¹³ VERNON, Kathleen M. y WOODS PEIRÓ, Eva. *Op. cit.* p. 293-318.

citadas, se ha considerado que con el análisis de los ejemplares de *Cámara*, *Fotogramas* e *Imágenes* era suficiente para obtener una visión global de este tipo de publicaciones, que serán completadas con otras a las que luego nos referiremos. Pertenecen al mundo del cine, y son, por tanto, una mirada desde dentro, sin los prejuicios y prevenciones que podríamos encontrar, por ejemplo, en sectores eclesiásticos. Así, se observa a menudo una complicidad de los periodistas con las estrellas, ya que se mueven en un mismo ambiente. La Iglesia, por su parte, hizo correr ríos de tinta sobre el cine, ya sea en las publicaciones de Acción Católica o de otras entidades como el Servicio Informativo de Publicaciones y Espectáculos (SIPE) en los años 40 o en revistas especializadas como *Film ideal* en los 50. Pero siempre despreció el mundo de las estrellas, como un efecto adverso del cine, que arrastraba a los espectadores hacia modelos de comportamiento alejados de las virtudes cristianas¹¹⁴.

De la pluralidad de medios de comunicación que proyectan la imagen de las estrellas fuera de la pantalla, se ha tomado como fuente principal el semanario *Primer Plano*, por diversos motivos. Para comenzar, es la única publicación especializada que recorre todo el período (estuvo en los quioscos ininterrumpidamente entre 1940 y 1963), y, al ser de carácter semanal, ofrece una gran cantidad de información y permite un seguimiento exhaustivo de la actualidad cinematográfica. Editado por la Cadena de Prensa del Movimiento, era la voz oficiosa del régimen en asuntos de cinematografía.

Si bien hay que tomar estas cifras con extrema cautela, según algunas estadísticas consultadas¹¹⁵, *Primer Plano* tenía una importante tirada de más de 60.000 ejemplares en la primera mitad de la década de los cuarenta, con un precio de venta popular. A título comparativo, hay que indicar que entre las publicaciones de Prensa del Movimiento era solo superada por algunos diarios (*Arriba* llegaba a los 90.000 ejemplares) y por las publicaciones de las organizaciones de Falange, mientras que otras revistas de fans como *Cámara* o *Radiocinema* se quedaban en los 10.000.

Hasta 1942 la dirección recaerá en Manuel Augusto García Viñolas, jefe del Departamento Nacional de Cinematografía y muy ligado al dirigente falangista Dionisio Ridruejo, cuyo alejamiento del poder conllevó una progresiva despolitización del semanario. Le sustituyó Carlos Fernández Cuenca y, partir de 1945, el poeta Adriano del

¹¹⁴ SANZ FERRERUELA, Fernando. *Catolicismo y cine en España (1936-1945)*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013 p. 243.

¹¹⁵ *Anuario de la prensa española*. Madrid, Ministerio de Información y Turismo, 1943.

Valle se hizo cargo del periódico hasta su muerte en 1957, cuando ocupó su lugar el veterano crítico de la revista José Luis Gómez Tello¹¹⁶. Desde sus orígenes, conjuga en sus páginas la reflexión teórica con la información de carácter comercial, de las que las estrellas son su máxima expresión. Adopta, por tanto, el modelo híbrido que caracteriza mayoritariamente a las revistas cinematográficas de la época¹¹⁷. Sin embargo, a veces los estudios académicos tienden a ignorar este tipo de informaciones por entender que se ocupan de una actividad eminentemente frívola¹¹⁸. Sin ir más lejos, una investigación tan interesante y oportuna como la de Jorge Nieto Ferrando sobre la cultura cinematográfica durante estas décadas en España recurre en el análisis de las revistas especializadas a estos parámetros, con los que distingue las etapas de las cabeceras en función de que se ocupe en mayor o menor medida del culto a las estrellas o de temas doctrinales, a los que califica, respectivamente y tal vez no sin razón, como “textos frívolos” o “aquellos que abordan con rigor el hecho cinematográfico”¹¹⁹.

En cierta manera, sería la repetición de una concepción de preeminencia de la alta cultura sobre la cultura popular, que a menudo tiene también una derivada de género¹²⁰. Contrariamente, los estudios actuales están poniendo en valor el cine popular bajo el franquismo, puesto que muchos de estos títulos fueron los de mayor difusión. Algunas investigaciones, desde una perspectiva gramsciana, colocan el foco sobre la comedia popular como expresión de una cultura subalterna, en ocasiones resistente o alternativa, pero que no puede ser encapsulada, ya que entre alta y baja cultura hay una circulación continua¹²¹. Y en el caso de *Primer plano*, incluso conviven en apariencia armónica. Existe además otra derivada de esta consideración que resulta particularmente de interés en el análisis, puesto que enlaza con el discurso de género: En las revistas cinematográficas de aquellos años implícitamente se proyectaba la idea que la alta cultura correspondía a los hombres y la baja a las mujeres¹²².

¹¹⁶ ORTEGO MARTÍNEZ, Óscar. *Cine, fascismo y propaganda: El proyecto falangista de un nuevo cine español (un modelo proyectado en la revista Primer plano)*. Tesis doctoral. Universidad de Zaragoza, 2013. p. 73-99.

¹¹⁷ NIETO FERRANDO, Jorge. *Cine en papel: Cultura y crítica cinematográfica en España: (1939-1962)*. Valencia, Filmoteca Valenciana, 2009. p. 79-142.

¹¹⁸ LUZÓN AGUADO, Virginia. *Op. cit.* p. 11-21.

¹¹⁹ NIETO FERRANDO, Jorge. *Cine en papel... Op. cit.* p. 84 y 148.

¹²⁰ CLÚA, Isabel. "Género y cultura popular", *Lectora: revista de dones i textualitat* n. 11 (2005). p. 9-14.

¹²¹ MARSH, Steven. *Op. cit.*

¹²² ASCHEID, Antje. *Hitler's heroines: Stardom and womanhood in Nazi cinema*. Philadelphia, Temple University Press, 2004.

Esa misma ambivalencia de *Primer plano* en su definición como revista culta o popular se repite a la hora de determinar quién es el público potencial al que se dirige. Parece que apuesta por abarcar todo el espectro de lectores potenciales, bajo la única condición de que sean aficionados al cine. Como ya se ha señalado, igual publica un artículo de debate intelectual que un mero cotilleo sobre Hollywood. Pero la indefinición o cohabitación la encontramos igual respecto al género de los lectores a quienes se dirige. Por sus contenidos y por el modo de apelación, se diría que a hombres y mujeres, según el modelo general de las revistas cinematográficas de la época, que implícitamente proyectaban la idea de que la alta cultura correspondía a los hombres y la baja a las mujeres¹²³, siempre que se asuma el implícito anterior. Sin embargo, sería una asunción acrítica pensar que unos y otros leerían exclusivamente aquellos contenidos que les estaban asignados. Pues ¿podemos afirmar que las informaciones sobre las estrellas no interesaban a los hombres ni que las mujeres no leían los artículos de mayor profundidad? Sin contar que algunos textos como las críticas de películas o las noticias sobre rodajes resultan de difícil clasificación. No obstante, vale la pena apuntar que la publicidad de la revista está dirigida de manera clara hacia productos considerados de consumo femenino.

Cabe recordar que nos encontramos ante una publicación bajo control de Falange pero cuyo destinatario es el público en general y no sus asociados o simpatizantes. En las publicaciones de la organización falangista, salvo las específicamente femeninas como *Y*, *Medina* y *Teresa*, se da por supuesto que van dirigidas a un lector masculino. Las mujeres suelen estar ausentes en sus páginas y cuando aparecen referencias a ellas son muy esquemáticas, responden a estereotipos y no se recoge sus experiencias¹²⁴. Esto sitúa *Primer plano* en una posición muy interesante, ya que combina ambos tipos de lectores... y de autores. Porque, aunque son una minoría, la revista cuenta con algunas periodistas en su plantilla, bajo dirección masculina. No se han detectado firmas femeninas en artículos de fondo, pero las informaciones sobre las estrellas las escriben tanto hombres como mujeres, aunque siempre en una menor proporción.

En Estados Unidos, el discurso elaborado desde los *fan magazines* estaba claramente definido como femenino, y no solo sus contenidos estaban orientados a mujeres, sino que eran ellas también las escritoras de los artículos. Hedda Hopper, Luella

¹²³ *Ibidem* p. 5-6.

¹²⁴ OFER, Inbal. "A 'new' woman for a 'new' Spain: The Sección Femenina de la Falange and the image of the national syndicalist woman", *European History Quarterly* n. 4 (2009). p. 583-605

Parsons y Sheilah Graham fueron durante muchos años tres poderosas columnistas acerca de los cotilleos de Hollywood¹²⁵, y de tanto en tanto las revistas españolas publican sus artículos como testimonios de primera mano sobre la ‘Meca del Cine’.

En líneas generales, estas notas expuestas sobre *Primer plano* son válidas para el resto de las revistas cinematográficas, y en cualquier modo aquello que nos interesa es su incidencia concreta en la construcción de la imagen de la estrella y no el estudio sobre el medio. Podemos apuntar, empero, algunas notas breves sobre cada una de ellas, que faciliten su ubicación editorial.

Cámara comienza a publicarse en 1941 y se mantiene en el mercado durante diez años. Su director es el humorista gráfico Antonio Lara ‘Tono’, miembro del grupo de intelectuales de ‘la otra generación del 27’ que se aglutina en torno a la revista *La Codorniz*, muchos de los cuales figuran como colaboradores. En sus páginas se evita adoptar un posicionamiento político y un tono adoctrinador, sin que se trasluzca tampoco ningún tipo de desafección o disidencia. Es la primera en conceder una atención especial a las estrellas, con entrevistas y grandes fotografías que resaltan su glamur. Su edición es muy cuidada y eso también se traduce en el precio de venta que cuesta cinco pesetas frente a la peseta de *Primer plano*¹²⁶.

Imágenes y Fotogramas se imprimían y distribuían desde Barcelona. *Fotogramas* fue fundada en 1946 y es la única que se ha seguido publicando ininterrumpidamente hasta la actualidad. Siempre tuvo una clara vocación comercial y se centró en la información sobre las estrellas, principalmente de las extranjeras. *Imágenes* vio la luz un año antes y desapareció en 1961. Respondía a un modelo híbrido y sus contenidos guardaban un mayor equilibrio entre la reflexión y la información¹²⁷.

Al margen de las revistas de fans, se han analizado otras dos fuentes hemerográficas. La primera de carácter periodístico y la segunda fronteriza entre la información y la publicidad. El diario *ABC*, cuyos ejemplares están digitalizados y fácilmente accesibles, ha proporcionado una útil visión complementaria desde una cabecera de carácter generalista. De igual modo, *Noticario Cifesa* ha ofrecido un

¹²⁵ LAPLACE, Maria. "Producing and consuming the woman's film", en GLEDHILL, Christine. *Home is where the heart is*. Londres, British Film Institute, 1987. p. 138-166.

¹²⁶ NIETO FERRANDO, Jorge. *Cine en papel... Op. cit.* p. 143-184.

¹²⁷ NIETO FERRANDO, Jorge. "De las "stars" al estructuralismo. Evolución de la crítica y la prensa cinematográfica en Barcelona bajo el franquismo", *Estudios Sobre el Mensaje Periodístico* n. 1 (2015). p. 145.

compendio de reportajes y entrevistas de propósito promocional también interesante para los primeros años cuarenta.

Por último, se ha utilizado también como fuente los noticiarios de *No-Do*. Unos documentos audiovisuales de los que a priori se presumía iban a ser muy relevantes en la construcción de la imagen de las estrellas, ya que se proyectaban prácticamente sin solución de continuidad con sus películas y llegaban a un número de receptores mayor y menos discriminado que el de las revistas. Sin embargo, los resultados obtenidos han sido un tanto pobres. Una decepción que está motivada por la idiosincrasia del medio. Desde 1942 la difusión de *No-Do*, que gozaba del monopolio estatal de la producción y distribución de los noticiarios cinematográficos, era de obligado cumplimiento en todas las salas del territorio nacional. En tan solo diez minutos, cada número debía condensar la visión del mundo y del propio régimen que se quería hacer llegar a los españoles de cualquier condición. Desde los vecinos de las ciudades hasta los de los pueblos, desde los niños a los ancianos, desde los afectos a los desafectos. La selección de temas, además de una vocación propagandística inequívoca, tenía que ser atemporal, dado su largo ciclo de exhibición, y fomentaba una visión banal, ritualizada y repetitiva de la realidad. Una sociedad pretendidamente despolitizada, aunque poblada de cargos públicos, comenzando por el propio Jefe del Estado¹²⁸.

En cuanto a la atención que *No-Do* dispensó a la cinematografía en general y a sus estrellas en particular, se constata que esta fue escasa y arbitraria. En muchas ocasiones, son simplemente la excusa para el desfile ante las cámaras de los jerarcas del régimen con motivo de su visita a un estudio de cine, la asistencia a un estreno o a otro tipo de acto público. A ellos se dirige el objetivo y se nombra en la narración, mientras que la mayoría de las veces los artistas, y en menor medida los directores y resto del cuerpo técnico, son prácticamente ignorados, se les ve de soslayo y apenas se les cita. Se debe, no obstante, advertir que la banda de sonido de parte de los noticiarios de este período se ha perdido y han quedado mudos, y no se ha podido analizar su contenido globalmente; si bien, los que sí han conservado el audio confirman esta impresión. Entrados los años cincuenta, se observa un cambio de tendencia y cada vez las estrellas disfrutaban de un mayor protagonismo. Es asimismo reseñable la caprichosa selección de los temas. Se podría

¹²⁸ TRANCHE, Rafael y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *No-Do: el tiempo y la memoria*. Madrid, Cátedra, 2000; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. "El No-Do y la eficacia del nacionalismo banal", en MICHONNEAU, Stéphane y NÚÑEZ SEIXAS, Xosé. *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*. Madrid, Casa de Velázquez, 2014. p. 177-195.

esperar que aquellos rodajes que se visitan sean los de las producciones de mayor presupuesto o carga ideológica. Sin embargo, sorprende que se dediquen reportajes a películas menores y se ignoren muchos de los títulos que copaban las páginas de las revistas.

7. Estado de la cuestión

Tal como se ha expuesto, el tema de la tesis doctoral puede considerarse novedoso en cuanto a su alcance y enfoque teórico-metodológico, ya que los estudios que existen sobre las estrellas cinematográficas del primer franquismo son parciales o tangenciales, están integrados únicamente como un apartado de una investigación más amplia o no se ajustan a una perspectiva específicamente de género o a un análisis de carácter histórico. De ello se dará cuenta a continuación en el estado de la cuestión elaborado a partir de las fuentes secundarias consultadas, a las que nos referiremos tanto en estas páginas como en las de los capítulos sucesivos.

No obstante, se ha creído oportuno realizar previamente un repaso de la evolución y la situación actual de los *star studies*, de los que participa este trabajo. Una línea de investigación interdisciplinar que ha tenido mucho mayor desarrollo en el exterior, especialmente en el ámbito anglosajón, que en España, y que por esa misma razón parece adecuado introducir como antecedente al estado de la cuestión en particular.

7.1 Una mirada a los *star studies*

Se suele admitir que el libro de Edgar Morin *Les stars*¹²⁹, cuya edición original data de 1957, fue una propuesta precursora de los *star studies*. El intelectual francés fue el pionero en ocuparse de las estrellas como mitos surgidos de la modernidad, que combinaban cualidades ordinarias y extraordinarias y funcionaban como poderosos modelos de identificación en las nuevas sociedades occidentales. Trece años después, en *Stardom: The Hollywood Phenomenon* el crítico de cine Richard Walker se adentra en la génesis y en el funcionamiento del *star system* norteamericano y examina los aspectos

¹²⁹ MORIN, Edgar. *Op. cit.*

sociales y de la industria que convierten a los actores y actrices en estrellas, en un trabajo que resultaba también innovador¹³⁰.

Pero fue realmente la publicación en 1979 de *Stars* de Richard Dyer por el British Film Institute la que dotó a la disciplina de una obra académica de referencia sobre la que iban a desarrollarse estos estudios durante las siguientes décadas¹³¹. Un libro que Martin Shingler considera capital, al proponer una conceptualización y una metodología de análisis que ha servido de guía para los estudios posteriores. Para él, el concepto clave que aporta Dyer es “la ideología: las estrellas se perciben como transmisoras de valores sociales y culturales y representan las visiones, actitudes y creencias de una sociedad (o incluso de grupos sociales específicos) en momentos históricos particulares” y cómo a partir de aquí se crean contradicciones¹³². No vale la pena volver a incidir en sus propuestas acerca del carácter intertextual de la estrella o de la polisemia estructurada en la construcción de su imagen a las que ya nos hemos referido anteriormente y de las que esta investigación es deudora, así como de otros trabajos del autor en los que, por ejemplo, analiza cómo las estrellas pudieron ser interpretadas en contextos históricos concretos de recepción¹³³. No obstante, hasta principios del siglo actual, la inmensa mayoría de las investigaciones estimuladas por Dyer se centraron casi exclusivamente en el *star system* de Hollywood, que se suponía servía de modelo, aunque inalcanzable, para el resto de las industrias nacionales. Es a partir de entonces cuando empiezan a surgir estudios sobre el ámbito europeo, algunos de los cuales ahora me referiré, además de sobre otras filmografías como la india o la china, que en nuestro caso se han obviado completamente.

En *Stardom: Industry of Desire*, Christine Gledhill reunió en 1991 una serie de artículos sobre diferentes aspectos relativos al estrellato¹³⁴. Una colección ecléctica en la que se evidenciaban las dos perspectivas de estudio sobre el estrellato dominantes en esos años, tal como observa Shingler¹³⁵. Por un lado, las derivadas de la corriente psicoanalítica, que en buena medida bebían de las aportaciones de Laura Mulvey y su influente ensayo “Placer visual y cine narrativo”, aparecido a mediados de los setenta. Un texto en el que, *grosso modo*, defendía que en el Hollywood clásico la cámara asumía la

¹³⁰ WALKER, Alexander. *El estrellato: El fenómeno de Hollywood*. Barcelona, Anagrama, 1974.

¹³¹ DYER, Richard. *Las estrellas cinematográficas...* *Op. cit.*

¹³² SHINGLER, Martin. "Los star studies en Europa", *Comparative cinema* n. 10 (2017). esp. 11.

¹³³ DYER, Richard. *Heavenly bodies...* *Op. cit.*

¹³⁴ GLEDHILL, Christine. (ed.). *Stardom: Industry of desire*. Nueva York, Routledge, 1991.

¹³⁵ SHINGLER, Martin. *Star studies...* *Op. cit.*

mirada masculina y cosificaba a las actrices como objeto de deseo heterosexual, impidiendo la identificación con ellas de las espectadoras y estableciendo una dicotomía entre sujeto activo y objeto pasivo, entre el hombre que mira y la mujer que es mirada. Mediante conceptos psicoanalíticos, distingue dos tipos de escopofilia o placer visual. El fetichismo, en el que el cuerpo de la mujer es convertido en espectáculo y su belleza es en sí misma satisfactoria, y el voyerismo, conectado con una forma de placer sádico, en el que la mujer debe ser castigada y reconducida, a través del castigo o el perdón¹³⁶.

El ensayo de Mulvey ha dado origen a un fecundo debate, y hoy por hoy, aunque sus tesis han quedado superadas, se reconoce el importante valor seminal que contenía. Una de las principales autoras que ha discutido estas ideas, y cuyas propuestas han sido también muy útiles para el planteamiento del presente trabajo, es Jackie Stacey, quien firma igualmente uno de los capítulos de *Stardom: Industry of Desire*, que después desarrollaría en su libro *Star Gazing*. Stacey niega la actitud pasiva de la espectadora y se fija en cómo las mujeres consumen las películas y se reapropian de ellas. Analiza cómo las espectadoras británicas de la década de los cuarenta y los cincuenta, es decir, en un contexto concreto opuesto a la universalización psicoanalítica, transformaban el significado primigenio de las estrellas, a través de tres tipos de discursos en su relación hacia ellas: el escapismo (fundamentalmente frente a las penurias de la posguerra), la identificación tanto en un nivel de fantasía como de imitación en la vida real, y la fascinación por el consumo de una serie de nuevos productos, como la moda o la cosmética, asociada a la feminidad¹³⁷.

El segundo grupo de artículos contenidos en el libro está orientado por un tipo de análisis sociológico y semiótico del texto, que enlaza con el impulso que en la década de los noventa cobrarán los estudios culturales. Su principal aportación será una llamada a superar el análisis meramente textual y a enfatizar la importancia del contexto. Estos autores han insistido en la capacidad de las audiencias para negociar el significado de los textos a partir de su trasfondo cultural particular y no desde una postura pasiva y esencialista. Se incide en que la imagen de las estrellas está compuesta por una multiplicidad de discursos, que además cambian con el tiempo y se desarrollan en un contexto cultural determinado. De ahí ha surgido un prolífico conjunto de investigaciones de carácter interdisciplinar y más próximas a una perspectiva de estudio histórica.

¹³⁶ MULVEY, Laura. "Placer visual y cine narrativo... *Op. cit.* p. 365-377

¹³⁷ STACEY, Jackie. *Star gazing...* *Op. cit.*

Junto al volumen editado por Gledhill, las obras de otros dos autores han tenido una especial resonancia. Barry King reformuló ya tempranamente los postulados de Dyer para incidir en la toma de consideración de las estrellas como trabajadores y resituárlas dentro del engranaje del mercado¹³⁸. Se ha ocupado asimismo de subrayar las diferencias entre el *star system* de la época clásica y el de la actual y ha hecho un esfuerzo por clarificar, por ejemplo, las diferentes escalas de articulación de figuras que identifica como “*person*, *personage*, *persona* y *character*”, términos de difícil correspondencia exacta con el castellano, o la distinción entre conceptos como fama, celebridad y estrellato¹³⁹, que en algún pasaje se han incorporado al análisis.

Pero más allá de algunas conceptualizaciones y reflexiones de interés, el enfoque de King no se ajusta a los propósitos de este proyecto, mientras que las aportaciones de Paul McDonald siguen más de cerca la estela de Richard Dyer. McDonald es autor de la apostilla a la edición revisada de 1998 de la principal obra de Dyer. Un capítulo complementario que marcaba cuáles eran las líneas básicas de investigación que habían tomado los *star studies* desde entonces: las estrellas y la historia; los cuerpos de las estrellas y la representación; las estrellas y los públicos; y el estrellato como trabajo¹⁴⁰. Posteriormente, en *Star System. Hollywood's Production of Popular Identities*, McDonald vuelve a incidir en la necesidad de historiar el estrellato y ofrece una aproximación al caso norteamericano dentro de su contexto de producción. Resalta la importancia de la comprensión del significado social y cultural de las estrellas, e insiste en su dimensión histórica y en su integración dentro de la industria como un sistema. Desde una perspectiva marxista, el autor explica el funcionamiento de las estrellas como factores del capital y del trabajo al mismo tiempo, con unos planteamientos que exceden a nuestras pretensiones; no así en cuanto a su análisis de estas como factor de producción de identidades populares¹⁴¹.

Son numerosas las obras aparecidas durante el presente siglo al socaire de los parámetros variados de los *star studies*. Consignar tan solo las más relevantes sería una tarea ingente, además de improductiva para nuestros propósitos. La mayoría de ellas son

¹³⁸ BARRY, King. "Articulating stardom", *Screen* n. 5 (1985). p. 27-50.

¹³⁹ KING, Barry. *Taking fame to market: On the pre-history and post-history of Hollywood stardom*. Londres, Palgrave MacMillan, 2015.

¹⁴⁰ MCDONALD, Paul. "Volver a conceptualizar el estrellato", en DYER, Richard. *Las estrellas cinematográficas*. Barcelona, Paidós, 2001. p. 217-248.

¹⁴¹ MCDONALD, Paul. *The star system... Op. cit.*

publicaciones de carácter biográfico o con un enfoque tradicional de los estudios fílmicos, que realmente nos aportan poco en cuanto a su metodología, al margen de que puedan revestir algún interés específico por el objeto, o mejor dicho sujeto, abordado. De entre estos trabajos, cabría destacar, no obstante, la colección editada por Rutgers University Press que década a década analiza las principales estrellas norteamericanas de esos años. En concreto, los volúmenes dedicados a las *movie stars* de los treinta, cuarenta y cincuenta reúnen algunos capítulos de interés a partir del planteamiento de asuntos como los modelos de feminidad que encarnaron, la introducción de una perspectiva de género en los escándalos que protagonizaron, el significado atribuido a los cuerpos femeninos, etcétera¹⁴². Si acaso vale la pena mencionar también algunos trabajos sobre estrellas individuales, que proponen temas o metodologías que pueden ser extrapolables a nuestra investigación. Es el caso de los estudios sobre Marlene Dietrich de Hilaria Loyo Gómez¹⁴³ o de Joanne Hershfield sobre Dolores del Río¹⁴⁴, en cuanto al uso de las categorías de género, clase, raza o nación.

Por lo que respecta al ámbito europeo, encontramos algunas investigaciones sobre distintas industrias nacionales, que permiten una necesaria visión comparada que ayuda a desdibujar la idea de una singularidad española, que a menudo se emplea para explicar procesos que, analizados desde una mirada más amplia, pierden buena parte de sus características excepcionales. Se debe advertir que la mayoría de la bibliografía manejada está vinculada a las universidades británicas, que es donde mayor desarrollo han alcanzado estos estudios, o relacionadas con estas.

El volumen editado por Ulrike Sieglöhr *Heroines without heroes: Reconstructing female and national identities in European cinema 1945-51* tiene precisamente este propósito de historia comparada entre las filmografías de cinco países europeos en el contexto de la posguerra mundial: Alemania, Italia, Francia, Gran Bretaña y España. De

¹⁴² MCLEAN, Adrienne. (ed.). *Glamour in a golden age: Movie Stars of the 1930s*. New Brunswick, Rutgers University Press, 2011b; GRIFFIN, Sean. (ed.). *What dreams were made of: Movie stars of the 1940s*. New Brunswick, Rutgers University Press, 2011; PALMER, Barton. (ed.). *Larger than life: Movie stars of the 1950s*. New Brunswick, Rutgers University Press, 2010.

¹⁴³ LOYO GÓMEZ, Hilaria. *Star and the politics of viewing: Marlene Dietrich and the socio-historical context*. Tesis doctoral. Universidad de Zaragoza, 2000.; ÍD "Las estrellas y los deseos femeninos bajo la mirada de la historia: El caso de Marlene Dietrich", *Secuencias: Revista de historia del cine* n. 15 (2002). p. 18-31; ÍD. "Los avatares de Lorelei: La identidad nacional de Marlene Dietrich desde Weimar hasta la Segunda Guerra Mundial", *Archivos de la Filmoteca* n. 40 (2002). p. 108-125.

¹⁴⁴ HERSHFIELD, Joanne. *The invention of Dolores del Río*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.

cada uno presenta un capítulo de carácter general y un caso de estudio de una estrella concreta. Se parte de la constatación de que en la reconstrucción de las sociedades occidentales la negociación de los roles de género y, en particular, el papel de la mujer tras el esfuerzo bélico, fue un factor clave, que, además, dio origen a graves tensiones. El cine de estos años se empeñó en seguir transmitiendo ideales de lucha ya en tiempos de paz, en los que la idea de comunidad nacional debía disolver las diferencias de clase, raza o género. La reconstrucción de la identidad nacional estuvo fuertemente ligada a la feminidad, y dio lugar a la paradoja de que muchas de las películas de este período tengan como protagonistas a mujeres fuertes e independientes frente a unos personajes masculinos que ocupan papeles subsidiarios. De ahí el significativo título del libro¹⁴⁵.

Asimismo, son diversas las monografías manejadas con relación a los diferentes estrellatos nacionales de nuestro entorno europeo. No todos ellos tienen la misma influencia en el ámbito español ni trascendencia en la aplicación a nuestro análisis.

De Alemania nos interesa fundamentalmente la etapa en que el régimen nazi erigió su propio *star system* a través de la poderosa UFA. El estudio de Antje Ascheid sobre las estrellas femeninas alemanas está orientado desde una perspectiva de género y adopta una estructura similar a la de la presente investigación. Es el análisis de diversas actrices que destacaron en las producciones nazis las que permiten poner en evidencia las contradicciones que contenían las políticas de género del Tercer Reich; sobre todo en cuanto al contraste de su glamur y belleza con los estereotipos femeninos del nazismo ligados a la maternidad¹⁴⁶. Los paralelismos evidentes entre los regímenes alemán y español por lo que respecta a sus políticas pronatalistas y de reclusión de la mujer en la esfera privada, especialmente durante la fase más intensamente fascistizada del franquismo, nos obligan a estar atentos a estas propuestas. No tanto a la posterior, y divergente, evolución de la industria cinematográfica alemana, si bien cómo se llevó a cabo el desmantelamiento de la maquinaria cinematográfica nazi¹⁴⁷, en el que se apostó por géneros populares en los que la mujer tenía igualmente una gran presencia, reviste un cierto interés en cuanto a la pátina de respetabilidad de la que trató de dotarse la dictadura

¹⁴⁵ SIEGLOHR, Ulrike. *Heroines without heroes: Reconstructing female and national identities in European cinema 1945-51*. Londres, Bloomsbury, 2016.

¹⁴⁶ ASCHEID, Antje. *Op. cit.*

¹⁴⁷ BAER, Hester. *Dismantling the Dream Factory: gender, German cinema, and the postwar quest for a new film language*. Berghahn Books, 2012.

franquista esgrimiendo su anticomunismo tras el fin de la conflagración mundial; pero no mucho más allá.

No se ha prestado tampoco una atención detenida a los estrellatos británico y francés, ya que a nuestros efectos presentaban menos concomitancias con el español. Del primero, se ha tenido en cuenta principalmente los estudios sobre las audiencias a través los trabajos de Jackie Stacey y Anette Kuhn ya citados, o de otros como el de Christine Geraghty, que incorpora el concepto de género al análisis del cine británico de posguerra¹⁴⁸.

Asimismo, respecto al estrellato francés, sobresale el libro de Ginette Vincendeau, una de las primeras autoras en sostener que en Europa hubo un modelo alternativo al sistema norteamericano, fruto de las peculiaridades propias de su industria cinematográfica, que otorgaba a sus estrellas una mucho mayor autonomía respecto a las compañías. A nuestros efectos, el principal fenómeno a considerar sobre las estrellas en Francia es la emergencia de la figura de Brigitte Bardot como una *sex symbol*, que encarnaba elementos de ruptura con el pasado, a partir de su imagen de juvenil insolencia y de una sexualidad más libre y natural que atentaba contra las convenciones morales burguesas¹⁴⁹.

Pero de todos nuestros vecinos europeos es Italia el que permite una comparación más directa con el ámbito español —puesto que ambos países comparten, por ejemplo, una influencia preminente de la Iglesia católica o un desequilibrio regional en el desarrollo socioeconómico—, ya sea del período de la dictadura fascista con la franquista, o de sus respectivos procesos hacia la modernización tras las sendas posguerras. Pese apenas ser coincidente en la cronología, el estudio de Stephan Gundle sobre el estrellato bajo el fascismo italiano contiene muchos elementos de reflexión dado el mimetismo que el régimen franquista adoptó en su erección respecto al de Mussolini. Gundle plantea cómo la dictadura fascista, a partir de políticas fuertemente intervencionistas, creó un *star system* al servicio de sus intereses. Un análisis transversal, y no individual de cada

¹⁴⁸ GERAGHTY, Christine. *British cinema in the fifties*. Londres, Routledge, 2000.

¹⁴⁹ VINCENDEAU, Ginette. *Stars and stardom in French cinema*. Londres, Bloomsbury Publishing, 2000.

intérprete, a partir de cuestiones como la ideología y las estrellas, su vida pública y privada o la cultura de consumo¹⁵⁰.

Stephen Gundle es uno de los autores más prolíficos dentro de la corriente de los estudios culturales sobre Italia, y sus trabajos sobre la década de los cincuenta en torno cuestiones como el glamur¹⁵¹, el concepto de belleza en la reconfiguración de la sociedad italiana¹⁵² o el volumen escrito junto a David Forgacs sobre la transición desde el fascismo a la modernidad¹⁵³ son obras de referencia. El dinamismo del país en la década central del siglo, unido a la relevancia que adquieren algunas actrices tan populares como Gina Lollobrigida o Sofía Loren, conocidas como las *maggioratas*, que además proyectan su carrera hacia Hollywood, convierten el estrellato italiano de estos años en un modelo indispensable. La perspectiva de los estudios culturales ha alumbrado trabajos de interés como los de Réka Buckley, en una línea similar a los de Gundle, sobre la relación de las estrellas con la idea de la nación italiana, el glamur, el matrimonio y la maternidad o el fenómeno de fans¹⁵⁴; de Emily S. Carman sobre la personificación de la identidad nacional en el cuerpo de la actriz Sivana Mangano¹⁵⁵; o de Jacqueline Reich sobre la construcción de la imagen del *latin lover* y su contraparte femenina, encarnada por Sofía Loren¹⁵⁶.

7.2 Las estrellas bajo el primer franquismo

Una vez planteado el marco global de los *star studies* en lo que concierne a este proyecto, procede delimitar de manera más concreta cuál es el estado de la cuestión sobre

¹⁵⁰ GUNDLE, Stephen. *Mussolini's dream factory: Film stardom in fascist Italy*. Nueva York-Oxford, Berghahn Books, 2013.

¹⁵¹ GUNDLE, Stephen. *Glamour: A history*. Nueva York, Oxford University Press, 2008.

¹⁵² GUNDLE, Stephen. *Bellissima: Feminine beauty and the idea of Italy*. New Haven, Yale University Press, 1997.

¹⁵³ FORGACS, David y GUNDLE, Stephen. *Mass culture and Italian society from fascism to the Cold War*. Bloomington, Indiana University Press, 2007.

¹⁵⁴ BUCKLEY, Réka. "National body: Gina Lollobrigida and the cult of the star in the 1950s", *Historical Journal of Film, Radio and Television* n. 4 (2000). p. 527-547; ÍD. "Marriage, motherhood, and the Italian film stars of the 1950s", en MORRIS, Penelope. *Women in Italy, 1945-1960: An interdisciplinary study*. Nueva York, Palgrave Macmillan, 2006. p. 35-49; ÍD. "Glamour and the Italian female film stars of the 1950s", *Historical Journal of Film, Radio and Television* n. 3 (2008). p. 267-289; *Ibidem* "The emergence of film fandom in postwar Italy: Reading Claudia Cardinale's fan mail", n. 4 (2009). p. 523-559.

¹⁵⁵ CARMAN, Emily S. "Mapping the body: Female film stars and the reconstruction of postwar Italian national identity", *Quarterly Review of Film and Video* n. 4 (2014). p. 322-335.

¹⁵⁶ REICH, Jacqueline. *Beyond the Latin lover: Marcello Mastroianni, masculinity, and Italian cinema*. Bloomington, Indiana University Press, 2004.

el objeto de investigación, sobre cómo la bibliografía consultada se ha aproximado al tema de las estrellas cinematográficas femeninas bajo el primer franquismo desde una perspectiva de género.

En primer lugar, disponemos de las obras de carácter general sobre el cine español durante el período que, lógicamente, se ocupan de sus intérpretes, a las que se debe añadir diccionarios de actores y actrices y diversas y variadas monografías que analizan películas, temáticas particulares, trayectorias de directores o estrellas, etcétera. Todos ellos son traídos a colación en los capítulos siguientes y no merece la pena detenerse ahora a reseñar cada uno de ellos. Casi todos son textos escritos desde la óptica de los estudios fílmicos y abordan las estrellas como un elemento integrado en la industria cinematográfica o los personajes de ficción a los que dan vida dentro de la exégesis de las películas analizadas.

Buena parte del aparato teórico y metodológico que en distintos ámbitos académicos internacionales se estaba desarrollando en los años noventa fueron dados a conocer en España gracias a los artículos, tanto de traducciones como de textos originales, y a las reseñas publicadas en la revista *Archivos de la Filmoteca* ya desde principios de la década. Especialmente a partir del número monográfico coordinado por Vicente Sánchez-Biosca y Vicente J. Benet en 1994, que contribuyó a la reflexión sobre las estrellas a partir de unos presupuestos que hasta la fecha apenas estaban difundidos entre los estudios fílmicos.

Una de las primeras aplicaciones de las propuestas de los *star studies* en una monografía sobre el cine de la posguerra española la llevó a cabo Ángel Comas¹⁵⁷. Expone que, apoyándose en Cifesa y otras productoras, la industria reconstruyó un *star system* ‘nacional’ inspirado tanto en Hollywood como en los modelos italiano o alemán, que respondía tanto a intereses propagandísticos como comerciales. Comas aplica los criterios establecidos por Richard Dyer para concluir que la España franquista reunía una gran parte de las condiciones socioeconómicas para la existencia de un sistema de estrellas¹⁵⁸ y siguiendo las premisas establecidas por el mismo autor acerca de las estrellas

¹⁵⁷ COMAS, Ángel. *Op. cit.*

¹⁵⁸ Estas, elaboradas a partir de las propuestas de Francesco Alberoni y Barry King son: Un Estado consolidado con una burocracia eficiente; un sistema social estructurado; un desarrollo económico por encima de la mera subsistencia; un desarrollo aceptable de la comunicación de masas; y una rígida separación del trabajo y del tiempo libre (DYER, Richard. *Las estrellas cinematográficas... Op. cit.* p. 19-21).

como “tipos sociales de una sociedad”¹⁵⁹ establece un catálogo de “estereotipos autóctonos” en el que se podían clasificar los personajes masculinos y femeninos. Por último, a modo de diccionario, ofrece una descripción biográfica y profesional de una larga lista de actores y actrices de la época.

Resultan aquí de mayor interés aquellos trabajos que introducen el concepto de género como una categoría transversal de análisis, aunque comúnmente centrándose en los personajes de las tramas y no tanto en las estrellas en sí mismas. Contamos con estudios pioneros como el de Nancy Berthier sobre la representación de la mujer en los años cuarenta. Berthier analiza, teniendo en cuenta el contexto de la dictadura franquista, diversos títulos que ponen de manifiesto cómo el cine fue utilizado como vehículo de transmisión de propaganda y cómo proponía una tipología maniquea de personajes que funcionaba como modelos de feminidad: la buena mujer frente a la mala mujer¹⁶⁰.

Frente a la visión de los personajes cinematográficos como “figuras”, como arquetipos femeninos que sirven de modelos normativos de comportamiento para las espectadoras, Aintzane Rincón se fija en sus “fisuras”, en las líneas de fuga que permite el relato, en las lecturas alternativas y heterodoxas, ya que ni la interpretación de las películas se puede limitar a la voluntad de sus creadores, sino que en ella opera una fuerte carga de subjetividad, ni contienen un único discurso normativo, sino una polifonía discursiva. Rincón recurre básicamente a las fuentes filmográficas, aunque también aborda la imagen de intérpretes como Alfredo Mayo, Marisol o Paco Martínez Soria, pero sin profundizar en su conceptualización como estrellas¹⁶¹.

Unas propuestas que beben en buena medida de diferentes estudios practicados por Jo Labanyi sobre el cine español del primer franquismo, en los que se ocupa de cómo las audiencias negocian y se apropian de los significados de cada filme. Por ejemplo, de cómo algunos filmes de los géneros folclóricos y del llamado ‘cine de misioneros’ permitían “lecturas de resistencia”¹⁶². Especialmente estos últimos, en contraposición al ‘cine de cruzada’ de la inmediata posguerra, atribuían a los varones protagonistas valores domésticos ‘afeminados’ y no viriles, de igual manera que la mayoría de las películas de

¹⁵⁹ *Ibidem.* p. 69-84.

¹⁶⁰ BERTHIER, Nancy. "La représentation des femmes dans le cinéma des années 40", *Bulletin d'histoire contemporaine de l'Espagne* n. 11-12 (1990). p. 33-40.

¹⁶¹ RINCÓN DÍEZ, Aintzane. *Op. cit.*

¹⁶² LABANYI, Jo. "Raza, género y denegación en el cine español del primer franquismo: El cine de misioneros y las películas folclóricas", *Archivos de la Filmoteca* n. 32 (1999). p. 22-42.

contenido épico del período tiene como protagonistas a heroínas, lo que ofrecía ciertas compensaciones a las espectadoras¹⁶³.

Es la línea que han adoptado la mayoría de los y las hispanistas que, principalmente desde los planteamientos de los estudios culturales, han abordado la cuestión. Ya he mencionado más arriba que en el volumen colectivo *Heroines without heroes: Reconstructing female and national identities in European cinema, 1945-51*, España es uno de los países retratados. Jo Labanyi firma el capítulo de carácter general dentro del enfoque ya comentado¹⁶⁴, mientras que Nuria Triana-Toribio presenta el estudio de caso de Ana Mariscal, como una actriz marcada por su papel en *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941)¹⁶⁵.

Otro trabajo que intenta trazar una visión global del estrellato, desde la década de los veinte hasta finales de los cincuenta, es el de Kathleen M. Vernon y Eva Woods Peiró incluido en el volumen *A companion to Spanish cinema*, editado por Jo Labanyi y Tatjana Pavlović. Las autoras, aunque de forma sintética, abordan el papel jugado por las compañías cinematográficas y las revistas de fans en la construcción del *star system* español y apuntan algunos rasgos de las principales estrellas tomadas como textos. Así, de Amparo Rivelles apuntan la evolución desde sus personajes de ‘chica de la puerta de al lado’ en sus primeras comedias a su participación en dramas de ambientación histórica. Una carrera que condujo con independencia y sobre la que cultivó una imagen de mujer moderna. *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957) cierra precisamente el estudio, para concluir que Sara Montiel representó la quintaesencia del icono de mujer de su época y personificó las ambivalencias entre la moral tradicional y los impulsos modernizadores, que se desarrollarán en las siguientes décadas¹⁶⁶.

Un planteamiento bien diferente es el adoptado por M^a Carmen Cánovas Ortega en su artículo sobre las representaciones cinematográficas en la España de posguerra. Recupera la idea de que las estrellas, tanto las de Hollywood como las españolas, se configuraron como estereotipos de mujer que fueron instrumentos de adoctrinamiento

¹⁶³ LABANYI, Jo. "Historia y mujer... *Op. cit.*

¹⁶⁴ LABANYI, Jo. "Feminizing the nation: Women, subordination and subversion in post-civil war Spanish cinema", en SIEGLOHR, Ulrike. *Heroines without heroes: Reconstructing female and national identities in European cinema, 1945-51*. Londres, Bloomsbury, 2016. p. 163-182.

¹⁶⁵ TRIANA-TORIBIO, Núria. "Ana Mariscal: Franco's disavowed star", en SIEGLOHR, Ulrike. *Heroines without heroes: Reconstructing female and national identities in European cinema, 1945-51*. Londres, Bloomsbury, 2016. p. 185-195.

¹⁶⁶ VERNON, Kathleen M. y WOODS PEIRÓ, Eva. *Op. cit.* p. 304.

utilizados por el franquismo en su propio provecho en favor de una socialización conservadora de las mujeres. Cánovas Ortega asume abiertamente y de manera acrítica las concepciones originales de Laura Mulvey del cine como expresión de una mirada exclusivamente masculina. Apuesta sin reparos por un enfoque psicoanalista y obvia las nuevas aportaciones teóricas¹⁶⁷.

En cambio, el estudio de Fátima Gil Gascón sobre la representación de la mujer en la ficción cinematográfica durante las primeras décadas de la dictadura sí que permite avanzar hacia mayores concreciones¹⁶⁸. Incorpora diferentes elementos de análisis y dedica un capítulo a las actrices. A pesar de que no hay un desarrollo a partir de una conceptualización clara de la estrella como una imagen construida y por tanto, no llega a desarrollar todas sus implicaciones, analiza la presencia de las intérpretes en las revistas especializadas y ofrece una serie de conclusiones que en algunos casos requieren ser matizadas. Una mirada que, en este apartado concreto, no profundiza lo suficiente para detectar las contradicciones que subyacen en los discursos ni revela las costuras que presentan la visión edulcorada y conformista que aparentemente confeccionan los medios. Finalmente, apunta algunos rasgos sobre una selección de actrices, entre ellas Amparo Rivelles y Conchita Montes, pero que se limita a describir en unas pocas líneas sus rasgos más definitorios y evidentes.

Por su parte, Carmen Rodríguez Fuentes adopta un enfoque eminentemente descriptivo en su investigación sobre las actrices españolas de los años cuarenta¹⁶⁹. Una recopilación documental prolija tanto de fuentes filmográficas como hemerográficas que puede funcionar como útil vademécum, pero que tiene un escaso valor interpretativo. Ofrece abundante información de cada una de las principales actrices sobre las películas que interpretan y las críticas que reciben, su acceso a la profesión, su personalidad, su relación con los directores o el público, etcétera.

De igual manera, se puede citar la tesis doctoral de Évelyne Coutel, que no analiza propiamente dicho el estrellato sino la cinefilia y la cultura cinematográfica española entre los años veinte y cuarenta. Se centra en la figura de la actriz Greta Garbo como eje

¹⁶⁷ CÁNOVAS ORTEGA, M^a C. "Mujeres (y) Miradas: Arquetipos femeninos a través del Star System. El adoctrinamiento social a través de las representaciones femeninas cinematográficas en la España de la Posguerra", en IBARRA AGUIRREGABIRIA, Alejandra. *No es país para jóvenes*. Granada, Instituto Valentín Foronda, 2012.

¹⁶⁸ GIL GASCÓN, Fátima. *Op. cit.*

¹⁶⁹ RODRÍGUEZ FUENTES, Carmen. *Las actrices en el cine español de los cuarenta*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2001.

vertebrador, por lo que la cronología resulta a nuestros efectos arbitraria, aunque sus aproximaciones resulten de interés¹⁷⁰. En otro artículo, analiza las entrevistas concedidas por actrices españolas durante ese mismo período, en relación con el debate sobre las identidades nacionales y femeninas en la prensa cinematográfica y de los roles de género que representaban en la pantalla, desde la dictadura primorriverista hasta el primer franquismo, pasando por la Segunda República. Una propuesta ambiciosa que queda finalmente desdibujada, y se limita finalmente a un oportuno estudio sobre la evolución del personaje de vampiresa al que dieron vida estas actrices¹⁷¹.

Ya centrándonos en los trabajos más recientes aparecidos sobre las estrellas del primer franquismo hay que destacar, por un lado, el artículo de Vicente J. Benet en el que propone una tipología basada en los personajes que las actrices interpretan, insertándolos en su contexto histórico, que sirve a su vez de periodización¹⁷². Establece de este modo un primer modelo que corresponde a fórmulas de hibridación, nacidas tras el paso al sonoro y cuya figura más emblemática sería Imperio Argentina. La madurez se alcanzaría en los años cuarenta a través de fórmulas de mutación y experimentación, cuyo paradigma sería Amparo Rivelles. En tercer lugar, en la década siguiente Sara Montiel, con *El último cuplé*, se convertirá en el mejor exponente de las fórmulas icónicas estables. No parece necesario subrayar que la coincidencia en la selección de estrellas representativas con las del presente estudio es significativa. Benet sistematiza aquí algunas de las ideas que ya había apuntado en su historia cultural del cine español¹⁷³.

Por otro lado, se debe mencionar el proyecto de investigación dirigido por Núria Bou y Xavier Pérez "El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos: España, Italia y Alemania (1939-1945)", que ha dado lugar a dos publicaciones de interés: El dossier monográfico de la revista *L'Atalante* "Deseo y erotismo en tiempos dictatoriales. Estrategias cinematográficas contra la censura de los regímenes totalitarios" y el libro *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos: España, Italia, Alemania (1939-1945)*¹⁷⁴.

¹⁷⁰ COUTEL, Évelyne. *Les stars et la cinéphilie dans la culture cinématographique espagnole du début du XXe siècle: Le cas Greta Garbo*. Tesis doctoral. París-Sorbona, 2014.

¹⁷¹ COUTEL, Evelyne. "Usted no puede hacer de vamp. Identidad nacional y roles femeninos en las entrevistas cinematográficas españolas (1926-1945)", *Iberic@l, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines* (2016). p. 171-185.

¹⁷² BENET, Vicente J. "Tipologías del estrellato durante el franquismo: Algunas fórmulas dominantes", *Comparative cinema* n. 10 (2017). p. 26-35.

¹⁷³ BENET, Vicente J. *El cine español: Una historia cultural.... Op. cit.*

¹⁷⁴ BOU, Núria y PÉREZ, Xavier . "Deseo y erotismo en tiempos dictatoriales. Estrategias cinematográficas contra la censura de los regímenes totalitarios", *L'Atalante. Revista de estudios*

Una serie de trabajos planteados desde los estudios fílmicos con una evidente vocación comparada entre las tres dictaduras. Todas ellas ejercieron una fuerte censura y tuvieron una actitud vigilante y represora de sus cinematografías, pero los cuerpos de sus estrellas transmitieron a veces mensajes contradictorios respecto a la moral oficial. Una tensión entre una feminidad servil y liberada, entre una sexualidad negada y su afirmación erótica. Esta es la base de estos estudios que abordan un amplio número de aspectos, desde cuestiones relacionadas con la censura, la representación del deseo femenino o los motivos visuales del erotismo, al análisis de casos particulares de diversas actrices.

Por lo que respecta a la bibliografía sobre las tres estrellas seleccionadas para la investigación, es evidente que la actriz que mayor literatura ha generado es Sara Montiel, y, en mucha menor medida, Amparo Rivelles. La gran fama que adquirió la actriz y cantante, convertida en una celebridad que excedía sus actuaciones artísticas, ya explica por sí solo la atención mediática recibida y la aparición de biografías y obras meramente divulgativas como la de José Aguilar y Miguel Losada¹⁷⁵. Pero también el interés de numerosos investigadores atraídos por el éxito sorprendente de *El último cuplé* y la consagración de Montiel como el primer gran mito sexual del franquismo. Son diversos los artículos y capítulos de monografías dedicados a la película y a su protagonista, entre los que cabe nombrar el de la historiadora Aurora Morcillo en su estudio sobre la relación simbólica entre la dictadura de Franco y el cuerpo de la mujer como alegoría de la nación. Morcillo observa una metáfora entre el cuerpo femenino y el cuerpo orgánico del Estado, y la censura, como su mutilación simbólica. Relaciona el camino hacia la sociedad de consumo con el cuerpo sexuado y el éxito de Sara Montiel. A la imagen de persona ‘normal’ de Aurora Bautista, la otra estrella sobre la que indaga, se contrapone la de la ‘mujer fatal’ de Sara Montiel, que hasta el momento de su muerte a los 85 años sustentó su imagen alrededor de su belleza y de su poder de seducción¹⁷⁶.

Uno de los últimos trabajos aparecidos sobre la película de Juan de Orduña es el de Ana María Velasco, en cuyo título utiliza la palabra “desafío” para clasificar lo que supuso en su momento el filme, en coincidencia con el de una comunicación que presenté sobre la actriz en el pasado congreso de la Asociación de Historia Contemporánea. Un

cinematográficos n. 23 (2017). p. 7-16; BOU, Núria y PÉREZ, Xavier. *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos: España, Italia, Alemania (1939-1945)*. Madrid, Cátedra, 2018.

¹⁷⁵ AGUILAR, José y LOSADA, Miguel. *Sara Montiel*. Madrid, T&B Editores, 2007.

¹⁷⁶ MORCILLO, Aurora. *En cuerpo y alma... Op. cit.*

análisis pues que comparte las líneas fundamentales que se expondrán más adelante, aunque tampoco profundiza en algunos de los aspectos aquí destacados.

Amparo Rivelles también ha merecido atención en diversos estudios, pero de manera menos intensa, y solo disponemos de ella la monografía José de Paco Navarro y Joaquín Rodríguez Martínez, que repasa la trayectoria biográfica y profesional de la actriz¹⁷⁷.

En cuanto a Conchita Montes, el espacio que se le concede en la mayoría de los estudios es también menor. Sí encontramos referencias a ella en obras dedicadas a Edgar Neville, con quien, además de ser su pareja sentimental, compartió su vida profesional. En ellos se alude sobre todo a su condición de mujer intelectual y no solo de actriz, y a su faceta como guionista y adaptadora de obras dramáticas. Sin embargo, hace tan solo unos meses se ha publicado una biografía escrita por Felipe Cabrerizo y Santiago Aguilar¹⁷⁸, que aporta nuevas informaciones sobre la actriz y también compendia obras ya publicadas; aunque presenta el inconveniente que no suele identificar las fuentes primarias consultadas ni indica la procedencia cuando recoge pasajes de otros autores. Tampoco incluye siquiera un apartado final de bibliografía.

Por último, se debe indicar que de las tres se ha realizado una búsqueda intensiva en Internet con el objeto de completar la bibliografía. Se trata sobre todo de artículos periodísticos relativamente actuales sobre las estrellas, ya sean reportajes, entrevistas u obituarios publicados en las fechas posteriores a sus respectivos fallecimientos, casualmente las dos primeras en el mismo año, que nos ofrecen una información adicional útil para contextualizar mejor la documentación primaria.

8. Estructura del trabajo

La investigación consta de tres partes centradas en cada una de las actrices seleccionadas. Todas ellas tienen un desarrollo cronológico, ya que, como se ha explicado, la imagen de las estrellas tiene una dimensión temporal y sería un error presentarlas como una instantánea estática que no evoluciona en razón tanto de sus

¹⁷⁷ DE PACO NAVARRO, José y RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Joaquín. *Amparo Rivelles, pasión de actriz*. Murcia, Filmoteca Regional de Murcia, 1988.

¹⁷⁸ AGUILAR, Santiago y CABRERIZO, Felipe. *Conchita Montes. Una mujer ante el espejo*. Madrid, Bala perdida, 2018.

circunstancias personales como del contexto histórico. Dada, además, su construcción tanto fuera como dentro de la pantalla, en la escritura se han combinado los diferentes textos analizados, filmográficos y hemerográficos, poniéndolos en relación entre sí, ya sea para complementarlos o para confrontarlos. No obstante, cada parte responde a su propia lógica interna y a los objetivos y supuestos que se pretende demostrar.

La extensión de las tres partes tampoco es similar. La primera, dedicada a Amparo Rivelles, es la de mayor número de páginas. Ello se debe, por un lado, a que nos encontramos ante la actriz que se ajusta mejor al concepto de la estrella, lo que nos permite analizar aspectos muy diversos. Por otro lado, al contener los capítulos que abren la investigación, cumple también con la función de introducir elementos conceptuales, historiográficos o del marco histórico en los que después ya no es necesario insistir, so pena de incurrir en redundancias. Hay rasgos que comparten las tres, pues son propios de su condición de estrellas en el primer franquismo, que sería ocioso repetir.

Como ya he apuntado, muchas otras actrices se entrecruzan en el relato de los tres casos escogidos para el estudio, a los que se presta una atención tan solo tangencial. Pero incluso entre las tres seleccionadas, existe una cierta descompensación por las dos primeras, Amparo Rivelles y Sara Montiel, en cuanto que nos sirven para acometer la mayoría de las hipótesis planteadas. No obstante, aunque ocupe un espacio menor, se ha creído conveniente otorgar también un lugar preminente a Conchita Montes, pues encarna una serie de atributos muy diferentes al resto, que le confieren una atractiva excepcionalidad.

La primera parte, pues, está dedicada a Amparo Rivelles y consta de cuatro capítulos. El primero aborda el nacimiento de la actriz como estrella. Hija de reconocidos intérpretes de la escena y la pantalla, sus pasos iniciales transitan entre la comedia, en las que aparece como una alegre chica moderna, y melodramas como *Malvaloca* (Luis Marquina, 1942). Aquí coincide con Alfredo Mayo, el galán español del momento y arquetipo viril del ‘cine de cruzada’, a la sazón su pareja sentimental. Son un modelo de noviazgo que se romperá abruptamente cuando la actriz planta casi en el altar al varón más deseado de España. Un hecho silenciado por la prensa, pero que contribuye a reforzar su imagen de mujer independiente. Poco después, *Eugenia de Montijo* (José López Rubio, 1946) la convierte en símbolo de la mujer española y la reafirma como una mujer empoderada. En la prensa, Amparo Rivelles se perfila como un icono de moda y consumo

en la sociedad depauperada de posguerra, lo que acentúa el atractivo que debía de ejercer sobre muchas jóvenes.

El siguiente capítulo se centra en su ascenso definitivo a lo más alto del estrellato durante la segunda mitad de los cuarenta. El aspecto más destacado de este proceso es la progresiva erotización de su imagen, que es aclamada por la prensa especializada como “nuestra *pin-up* número 1”. Se presenta como una mujer pasional y seductora, que se mueve con un cierto margen de libertad dentro de las estrechas convenciones morales franquistas. *Fuenteovejuna* (Antonio Román, 1947) nos descubre su cuerpo sexuado y que tanto en la vida real como en películas como *La duquesa de Benamejí* (Luis Lucia, 1949) o *Si te hubieses casado conmigo* (Viktor Tourjansky, 1950), es ella quien dirige su vida y se reivindica como sujeto sexual.

El tercer capítulo arranca con el análisis de los consultorios sentimentales que, desde 1948 a 1952, Amparo Rivelles firma en el semanario *Primer plano*, en el que se impone como una voz de autoridad. Eso sí, tan heterodoxa que parece que nunca llega a tomarse verdaderamente en serio una cuestión tan solemne para la moralidad nacionalcatólica como son las relaciones sentimentales. Es el momento en el que se asienta en el trono del firmamento cinematográfico dando vida a heroínas como la viuda del comunero Juan Padilla en *La leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1951) y sobre todo a la reina Isabel I en *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951).

Se encontraba en el cénit de su carrera profesional, pero un acontecimiento relevante la truncará inesperadamente. Amparo Rivelles se queda embarazada y se convierte probablemente en la madre soltera más famosa de España, por mucho que los medios lo oculten. Su regreso a la pantalla no fue un camino fácil, tal como se expone en el capítulo cuarto. Su imagen en la pantalla sufre una transformación evidente, y en las páginas de las revistas su actitud evoluciona desde la discreción y el silencio hasta la reivindicación de su maternidad. Los años cincuenta no debieron de ser un tiempo cómodo para la reina destronada del firmamento franquista, hasta que finalmente decidió proseguir su carrera en México, de donde ya no regresó hasta un par de décadas más tarde.

Sara Montiel es la segunda de las estrellas analizadas a lo largo de los siguientes cuatro capítulos. El cuerpo de la actriz, como motivo de sensualidad y seducción, es el eje de la construcción de su imagen estelar. Ya siendo todavía una adolescente, como se explica en el capítulo quinto, su participación en películas y sus apariciones en la prensa giran en torno a su belleza, hasta el punto en que se convierte en un motivo de fascinación

para los varones adultos que pululan a su alrededor. El tratamiento que recibe en los medios es, cuanto menos, inusual, y también lo es el modo en que ella utiliza su cuerpo como instrumento de atracción.

El capítulo seis se ocupa de la conversión de Sara Montiel en ‘mujer fatal’, aunque con rasgos propios, fundamentalmente a través de sus personajes en *Mariona Rebull* (José Luis Sáenz de Heredia, 1947), *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948) y *Pequeñeces* (Juan de Orduña, 1950). En la primera encontramos su primera representación como cupletista y las implicaciones que conlleva. En la segunda, su mayor éxito hasta el momento, el erotismo de su encarnación como odalisca anticipa también rasgos raciales que luego se adherirán a su imagen. En la tercera se perfila como una *femme fatal* ya sin tapujos.

Sin embargo, su carrera en España no acaba de despegar y decide probar fortuna en México. En el capítulo séptimo se da cuenta de cómo su triunfo en este país le abre las puertas de Hollywood y participa en producciones como *Veracruz* (Robert Aldrich, 1954), junto a grandes astros norteamericanos. Cuanto acontece allá queda fuera de nuestro foco, pero no así la imagen que de ella nos llega a través de los medios y de sus visitas. Una imagen de triunfo que es reivindicada como ‘nacional’, a la vez que de mujer moderna y cosmopolita que trae a España aires nuevos, en su físico y en el modo en que conduce su vida pública. Al otro lado del Atlántico se la conoce como ‘la bomba latina’ y aquí causa desconcierto e incomodidad su matrimonio con el director Anthony Mann.

El capítulo cuarto está centrado en el éxito sorprendente cosechado por *El último cuplé* (Juan de Ordula, 1957), que la proyectaría como el primer mito sexual del franquismo. En este filme, su cuerpo es un desafío al ideal de feminidad franquista, al mismo tiempo que pone en evidencia las tensiones entre la modernidad y la tradición que ha comenzado a experimentar ya la sociedad española a finales de los cincuenta. Esta película es un punto de inflexión en la cinematografía y el estrellato español y proyecta hacia el futuro la imagen estelar de Sara Montiel.

La tercera parte de la tesis corresponde a la actriz Conchita Montes, como personificación de la sofisticación y la elegancia y sobre todo como modelo de mujer intelectual. El capítulo noveno explica el modo un tanto sorpresivo en que Concepción Carro se convirtió en actriz. Una carrera que inicia en Roma directamente como protagonista en dos filmes dirigidos por Edgar Neville. Son dos producciones con fuerte carga política, que hay que relacionar con el momento vital de la pareja tras el final de la

guerra. Es ahora cuando se conforman los principales rasgos de su imagen estelar, que se proyectan en la pantalla y, sobre todo, en las entrevistas que concede a la prensa.

El capítulo décimo tiene un planteamiento un poco diferente al resto. El eje de la exposición no es cronológico sino temático, a fin de subrayar tres aspectos fundamentales. El primero es su carácter sofisticado y distinguido y las implicaciones que eso conlleva. En el segundo epígrafe se analiza su relación con Edgar Neville, pero no en el plano profesional sino sentimental, puesto que formaban una pareja anómala a ojos del régimen, ya que él era un padre de familia separado. En tercer lugar, se aborda su condición de mujer intelectual.

El último capítulo de la tesis es el que abarca el período cronológico más extenso, ya que arranca en 1945 y se prolonga hasta mediados de la década siguiente. La explicación es sencilla, ya que durante los años cincuenta Conchita Montes apenas trabaja en el cine y su carrera artística se desarrolla en el mundo del teatro. Sin embargo, es en la segunda mitad de los cuarenta cuando participa en las películas que revisten un mayor interés, como *La vida en un hilo* o *Domingo de carnaval*, ambas dirigidas por Neville, o la adaptación cinematográfica de la novela *Nada*, de Carmen Laforet. Un proyecto personal, en el que se encargará de escribir el guion.

Finalmente, es necesario comentar que, dada la importancia que en la investigación tiene el análisis visual, tanto de las películas como de las fuentes impresas, se ha considerado conveniente insertar las imágenes más relevantes dentro del texto. Ello no es óbice para que se haya incluido un apéndice documental, en consecuencia de menor extensión, pero que puede ser completado con el repositorio digital de la tesis doctoral, que incluye tanto planas de periódicos como fragmentos de películas que sirven para ilustrar mejor las cuestiones planteadas en la investigación, y que se podrá visitar en la página web:

www.fisurasenelfirmamento.es

I. AMPARO RIVELLES

María Amparo Rivelles y Ladrón de Guevara

(Madrid, 1925 – Madrid, 2013)

“Acaso nadie en el cine español pueda darnos mejor que Amparito la sensación justa de lo que es y significa el estrellato, porque no solo es la primera entre las primeras, sino que concurren, además, en ella, las circunstancias típicas de la cinematografía: el éxito fascinante, la cotización máxima, la popularidad, todo de prisa, todo antes de cumplir los veintiún años...”¹

“No, yo creo sinceramente que no fui ese sex-symbol del que se habló, sino una chica al lado de Alfredo Mayo, Jorge Mistral, Rafael Durán y tantos otros, considerados galanes oficiales de aquellos momentos. (...) Buscaba independencia. He sido siempre terriblemente individualista. Y el cine y el teatro me brindaban la posibilidad de vivir sin depender de nadie. Ganaba dinero y lo gastaba, con más mentalidad de cigarra que de hormiga. (...) Quise vivir con independencia y lo conseguí”².

¹ CENTENO, Félix. “Los oficios de cine: La estrella. Amparito Rivelles. *Primer plano* n. 290, 5 de mayo de 1946.

² RIVELLES, Amparo. “¿Fui realmente un símbolo sexual?” *El correo catalán*. 3 de marzo de 1982. Extracto de un artículo autobiográfico, publicado a su regreso a España después de varias décadas instalada en México, en el que la actriz realiza un elocuente ejercicio de reconstrucción retrospectiva sobre algunos aspectos de su carrera durante los años cuarenta y cincuenta.

Capítulo 1. El nacimiento de una estrella ‘moderna’ en la mísera posguerra (1940-1945)

Si hubo en los años cuarenta alguna actriz española que por aquel entonces mereciera de manera categórica la calificación de estrella cinematográfica, esa fue, sin duda, Amparo Rivelles (1925-2013). Por su popularidad, por ser la protagonista de algunos de los títulos más destacados del período, por las condiciones excepcionales de sus contratos laborales, por la atención que recibía por parte de los medios periodísticos, por su modo de vida... sería difícil encontrar algún otra actriz o actor que resultara comparable.

En añadidura, Amparo Rivelles dio un toque de modernidad a la imagen pública que proyectaba, tanto por su aspecto como por su modo de comportarse, y de ese modo dirigió su carrera ya desde los primeros pasos¹. En un contexto de extremas dificultades económicas para amplias capas de la población y de una fuerte represión moral, para muchas jóvenes de su edad, su forma de vida debió de resultar sumamente atractiva: alegre, divertida, bromista y desenfadada. Coqueta y siempre rodeada de apuestos galanes, pero no casquivana. Con un punto subversivo, como el de fumar en público o un modo de vestir que, aunque recatado, resultaba atrevido y sofisticado en comparación con un ambiente oficial pacato y austero. Una chica independiente, que daba la impresión de pilotar su propia vida sin rígidas tutelas y que en aquella España mísera de posguerra se podía permitir el lujo de gastar su dinero en abrigos de pieles y zapatos, sintiéndose libre tanto de estrecheces económicas como de los frecuentes reproches y bromas, que también eran reproducidas en las revistas cinematográficas, a propósito de maridos atenazados por el despilfarro consumista de sus esposas.

Esa era la sensación de modernidad y empoderamiento que Amparo Rivelles transmitía tanto dentro como fuera de la pantalla, de manera que se conformaba como un modelo heterodoxo de género que rompía unas cuantas de las reglas del ideal franquista de feminidad: domesticidad, subordinación al varón, realización personal a través del matrimonio romántico y de la maternidad y no del ejercicio profesional... Su imagen no encajaba ni con el arquetipo de mujer abnegada y piadosa auspiciado por la Iglesia ni tampoco con la austeridad preconizada por las falangistas. No obstante, si nos atenemos

¹ VERNON, Kathleen M. y WOODS PEIRÓ, Eva. *Op. cit.*

a su discurso, tanto dentro como fuera de la pantalla, raramente se salía de los márgenes socialmente acotados. De manera que la imagen de una de las mayores estrellas del primer franquismo se construyó sobre una proyección de modernidad atemperada que evidenciaba las contradicciones y tensiones provocadas por las políticas represivas de género.

1.1 La joven promesa a la sombra de un galán

En 1943, aparecía publicada la primera autobiografía firmada por la actriz². Para algunos de sus fans de aquella época, este librito pudo funcionar como presentación en primera persona de su breve vida previa a su constitución como personaje público, ya que esta etapa realmente quedaba limitada a su infancia y adolescencia. En esas páginas, Rivelles narraba unos años de “barahúnda” debido a la profesión de sus padres, los reconocidos actores Rafael Rivelles y María Fernanda Ladrón de Guevara. Constantes viajes, alojamientos en hoteles... y como domicilio fijo una lujosa pensión en la Gran Vía madrileña en la que había un “ajetreo incesante”:

“He sido la niña de los hoteles y ya voy teniendo ganas de ser la mujer de mi casa, porque aunque soy joven este me ha fatigado lo preciso para añorar lo que casi todo el mundo tiene: la tranquilidad de un hogar (...) Me figura que muchas chicas que lean esto me envidiarán equivocadamente”³.

Cuando esto suscribe a los 18 años era ya pues consciente de su excepcionalidad y de su atractivo, aunque fuera también a costa de renunciadas. No había cumplido los seis cuando sus padres marcharon a Hollywood y ella se quedó en Madrid con su abuela durante este tiempo. Afirma que fue una niña feliz, mimada y acostumbrada a caprichos. Sin embargo, aquel bienestar que la rodeaba se truncó y le “hizo conocer lo que nunca imaginara: la miseria”.

“La revolución roja de 1936 me sorprendió a los 11 años (...) Vi tantas cosas, pasé tantas calamidades, sufrí tantas penas (...) Me he acostado muchas noches sin cenar, he sufrido la amargura de no tener un vestido que ponerme cuando estaba acostumbrada a no saber cuál ponerme de tantos que tenía. Penas que se agravaban

² RIVELLES, Amparito. *Mi vida*. Madrid, Colección Astros, 1943. Se trata de un libro de pequeño formato de 21 páginas, dentro de una colección en la que, según se anunciaba en su portada, “los artistas más populares de la cinematografía española cuentan su vida”.

³ *Ibidem*. p. 3.

al ver las que sufría mi madre, verdadera víctima elegida por el turbión revolucionario.”

Más allá de las implicaciones políticas que se desprenden de estas palabras, y a las que más adelante me referiré, se observa como la Guerra Civil fue solo un paréntesis en su vida acomodada, y que poco después de acabada la contienda, Amparo Rivelles debutó en el cine con apenas dieciséis años en *Mari Juana* (Armando Vidal, 1941)⁴, tras haberlo hecho ya en el teatro en la compañía de sus padres. Desde muy temprano, ella expresó su disgusto con aquel papel, y manifestó el desengaño tremendo que sintió al verse en la pantalla como una chica “gordota” y “pánfila”, y su deseo de quemar todas las copias⁵.

Afortunadamente, a su juicio, su primera película pasó casi desapercibida, pero le abrió las puertas a un contrato con Cifesa para protagonizar *Alma de Dios* (Ignacio F. Iquino, 1941)⁶. Aquí interpreta a Eloísa, una joven huérfana que es maltratada por la mujer de la casa de su pueblo donde ha tenido que entrar a servir tras la muerte de su madre [fig. 1]. Decide marchar a Madrid para ser acogida como criada en casa de su tía [fig. 2], cuya hija mantiene una relación con un hombre del que quedará embarazada, pero que no se hace cargo de la criatura⁷.



Fig. 1



Fig. 2

Eloísa (Amparo Rivelles) se verá involucrada en el conflicto cuando, su prima Irene (Pilar Soler), para ocultar su ‘desliz’ a un hombre de buena posición que pretende casarse

⁴ Fecha de estreno en Madrid: 17 de febrero de 1941 (IMDb. [Fecha de consulta: 12-03-19] www.imdb.com/title/tt0032765/?ref=nm_flmg_act_95).

⁵ RIVELLES, Amparito. *Op. cit.* p. 19-21.

⁶ Fecha de estreno en Madrid: 10 de octubre de 1941 (HUESO, Ángel L. *Catálogo del cine español: Películas de ficción, 1941-1950*. Madrid, Cátedra, 1998. p. 36).

⁷ La paternidad fuera del matrimonio estaba regulada por el Código Civil y se establecía que en una relación consensuada el padre podía reconocer o no al hijo natural. Mientras que él quedaba protegido, la madre soltera tenía que hacerse cargo del vástago y padecía la condena social por haber infringido las convenciones sociales. MORCILLO, Aurora. *En cuerpo y alma... Op. cit.* p. 246.

con ella, le atribuye la maternidad del niño, que ha dejado con una familia gitana. Teme que, si se descubre que es madre soltera, se rompa el compromiso de boda. Finalmente, gracias a la intervención del novio que ha conocido en la capital y de sus amigos, la joven puede revelar la verdad y reparar su honra, al tiempo que su prima es perdonada por el hombre a quien engañó, que es ya su marido.

A pesar del componente melodramático del argumento, la película mantiene un marcado tono de comedia que permite un final feliz redentor en el que el perdón no conlleva mayor penitencia que el reconocimiento de la culpa. No obstante, *Alma de Dios* fue una cinta duramente castigada por la censura debido a reparos de carácter moral, que obligó a Iquino a reescribir buena parte del guion antes de su rodaje. El informe del censor subrayaba el exceso de “frases irreverentes, en que sin verdadera piedad es invocado el nombre de Dios y otras de una índole chabacana, y de un casticismo decadente y plebeyo”⁸.

El filme es una adaptación de una comedia lírica homónima de Carlos Arniches estrenada en 1907 y actualizada al momento de su producción. El modo en que las calles de la capital son retratadas cuando la joven llega a ellas por primera vez es elocuente. Tras un buen número de planos que nos muestran el Madrid monumental, nos adentramos, a través de un plano subjetivo tomado desde la camioneta en la que ella viaja, por las calles estrechas de un barrio popular, donde conoceremos la miseria que padecen sus vecinos. Eso sí, con una mirada cómica que pretende anular la tentación de ser leída como una denuncia social. Un buen ejemplo de ello es la secuencia protagonizada por Saturiano (Paco Martínez Soria) y Matías (Pepe Isbert) durante la preparación de un magro almuerzo. En un mismo sentido paródico funciona el matrimonio compuesto por Isbert y su esposa Ezequiela (Guadalupe Muñoz Sampedro), entre los que se establece un intercambio de roles⁹. Ella es la que aporta la renta familiar, mientras que él está al cuidado del niño y de las tareas domésticas. Matías aparece como un varón incapaz y sometido, que se ve obligado a cocinar y limpiar, mientras que la mujer castradora es

⁸ SANZ FERRERUELA, Fernando. *Op. cit.* p. 370.

⁹ Nos encontramos ante actores y actrices que podríamos incluir en la categoría de cómicos, que transitan de un filme a otro manteniendo unas características autónomas, que les hacen ser siempre ellos mismos. Pepe Gisbert es quizá el ejemplo más claro de estos ‘cómicos de tripa’, como los describía Luis García Berlanga, de cuerpos y voces a menudo grotescos, y que no tenían inconveniente en mostrar en sus ademanes y en sus ropas los signos de la edad y de los padecimientos de la España franquista (ZUNZUNEGUI, Santos. "Queridos cómicos: Actors and entertainment", en LABANYI, Jo y PAVLOVIC, Tatjana. *A companion to Spanish cinema*. Malden, Wiley-Blackwell, 2013. p. 219-225).

quien ‘lleva los pantalones’ de la casa [fig. 3]. Sin embargo, será la fortaleza y decisión de la mujer y la bondad que se esconde tras ese carácter adusto, la que propiciará una resolución feliz del conflicto para todos.



Fig. 3

Desde nuestra perspectiva de análisis, aquello que resulta más interesante destacar es la contraposición que se establece entre los personajes de las dos primas, que en cierta manera representan en clave femenina la virtud y el pecado, la inocencia del mundo rural y la corrupción del urbano, y las lecciones morales que de ella pueden extraerse. La película podía funcionar como una advertencia para las muchas ‘jovencitas desamparadas’ que llegaban del campo a la ciudad en busca de trabajo en el servicio doméstico y que a menudo acabaron en las redes de la prostitución, tras haber sufrido el acoso sexual de sus empleadores¹⁰.

Aquí, como un reflejo de la doble moral imperante para hombres y mujeres, este no es un tema que se plantee, igual que en ningún modo se atisba crítica alguna ni al abandono de la prima por su amante cuando queda embarazada ni a que su marido la repudie al descubrir que tiene un hijo ilegítimo fruto de una relación anterior. Sin embargo, sí que aparece como modélica la tenacidad de la protagonista en defender y reivindicar su virtud, frente a la condena hacia la actitud de la prima. Eloísa es buena, humilde, trabajadora, cariñosa y agradecida, mientras que Irene es déspota, manipuladora, presumida y holgazana. Pero su principal oposición se produce en el terreno de la moralidad sexual. La muchachita recién llegada del pueblo es ante todo decente, puesto que, como ella afirma, “si me quitan la honra, ¿qué me queda?” [fig. 4]. Conduce su noviazgo con una sexualidad tan racionada como los bienes de primera necesidad de los que apenas disponen y solo le permite a su novio tímidos contactos físicos, que va

¹⁰ MORCILLO, Aurora. *En cuerpo y alma...* Op. cit. p. 212.

concediéndole según progresa su relación. Y aun el beso casto en la mejilla que es aparentemente lo máximo que le permite, se oculta “lubitscheanamente fuera de campo, tras las lonas de una camioneta”¹¹ (fig.5).



Fig. 4



Fig. 5

Es, en consecuencia, una plasmación del discurso oficial sobre la sexualidad de los años de posguerra, en los que la efusión física entre los enamorados no debía ir más allá de las muestras de cariño y quedaba pospuesta hasta el momento del matrimonio, con la finalidad exclusiva de la procreación. Un código moral más restrictivo que las prácticas, de hecho, socialmente admitidas que, siendo también represivas y discriminatorias en cuanto al género, toleraban una cierta intimidad entre los novios¹². Los informes emitidos por el Patronato de Protección a la Mujer y por diversas diócesis muestran que a ojos de los ‘inquisidores’ se quebrantaban frecuentemente estas normas. Las parejas demostraban su afecto en público, se unían sin la bendición del sacramento del matrimonio y nacían hijos fuera de él. Se denunciaba que en muchas ciudades las mujeres vestían de forma impúdica, con ropas que ceñían su cuerpo, faldas demasiado cortas o transparencias. Lo mismo sucedía con su forma de expresarse y con sus gestos, y había una gran preocupación por la adopción de hábitos de ocio y pautas de consumo inadecuadas¹³.

Por el contrario, la prima se ha dejado llevar por la vida fácil y no ha tenido reparos en entregarse a un amante que la visita en su casa, ante la mirada escandalizada de la prima y criada [fig. 6]. Es la figura de la querida, otro de los símbolos de la España del

¹¹ MONTIEL, Alejandro. "Las de los tristes destinos: Ana Mariscal y Amparo Rivelles", en BOU, Núria y PÉREZ, Xavier. *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos: España, Italia, Alemania (1939-1945)*. Madrid, Cátedra, 2018. p. 83-96. esp. 89.

¹² REGUEILLET, Anne-Gaelle. "Norma sexual y comportamientos cotidianos en los diez primeros años del Franquismo: noviazgo y sexualidad", *Hispania: Revista española de historia* n. 218 (2004). p. 1027-1042.

¹³ PRIETO BORREGO, Lucía. *Mujer, moral y franquismo: Del velo al bikini*. Málaga, Universidad de Málaga, 2018. p. 60-65.

estraperlo, signo externo del hombre que triunfa en el mercado negro, que le monta piso y la exhibe como muestra de su opulencia, mientras que ellas, que solían ser “obreritas, modistillas y dependientas”, escapan de sus condiciones de vida miserables para disfrutar de las comodidades que les prodigaban sus proveedores¹⁴. Cuando Irene es abandonada por su amante, se convierte en la novia de un hombre maduro que las instala en un nuevo hogar. No le ama, pero se acaba casando con él, animada por su madre. Bien es cierto, que en el fondo de su ser también es buena, y el descubrimiento del amor maternal la redime, ya que no puede finalmente abandonar a su hijo, a pesar de que sabe que el coste personal de esta decisión será muy alto.



Fig. 6

La desesperación económica de la posguerra corrompía a las gentes de las clases medias y bajas, y muchas mujeres, convertidas en el único sostén de la familia, se veían impelidas hacia diversas formas de prostitución, entendida esta de una manera amplia. Era otra de las caras del estraperlo, que además de sus consecuencias económicas, favorecía un clima cultural de corrupción, en el que las mujeres, ya fueran explotadas sexualmente o en los puestos más desprotegidos del mercado laboral, eran el mayor exponente de la vulnerabilidad de la fuerza de trabajo urbana¹⁵.

Así, ambas primas comparten una misma experiencia de privaciones que, según la ideología del régimen y aunque en ningún momento ni siquiera se insinúa, estaría originada por la ausencia de la figura paterna en sus respectivas familias. De Eloísa tan solo sabemos que el fallecimiento de su madre la abocó a entrar en el servicio doméstico, en el que sufrir maltratos físicos y psicológicos y la explotación laboral parece ser la norma. Irene también vive sola con su madre y el medio de subsistencia de la familia es

¹⁴ ABELLA, Rafael. *Crónica de la posguerra: 1939-1955*. Barcelona, Ediciones B, 2008. p. 141-143.

¹⁵ GRAHAM, Helen. "Gender and the State... *Op. cit.* p. 182-195.

la prostitución encubierta. En ningún caso se nombra al padre ausente, y puesto que aquello que pesa sobre sus figuras es el silencio y no el recuerdo de un ser querido ni la memoria heroica del ‘caído’, cabe suponer que algunos espectadores achacarían su falta a que tal vez encontraron la muerte en una trinchera republicana o en un paredón o tal vez aún estén vivos en una prisión, en la clandestinidad o en el exilio. No en vano, la miseria, no por generalizada, puede ser considerada una forma más de represión que, consciente o inconscientemente, se añadía a la política, social o moral, puesto que se cebaba especialmente en los vencidos¹⁶.

Tras *Alma de Dios*, Amparo Rivelles repetiría con Iquino como director en la comedia *Los ladrones somos gente honrada* (1942)¹⁷ [fig. 7], en una nueva adaptación de una pieza teatral. En esta ocasión, una obra de Enrique Jardiel Poncela que se había estrenado solo un año antes y había obtenido un gran éxito. Aquello que más nos interesa de esta película es el cambio de registro que por primera vez se aprecia en los personajes interpretados por la actriz. En esta producción, Rivelles era la hija de una familia adinerada en un papel de en el que ya destacaba por su belleza, y en el que comenzaba a desarrollar la imagen de chica despreocupada, alegre y vestida a la moda que las revistas cinematográficas comenzaban a crear sobre la actriz. Un perfil que, como ya se ha apuntado, encaja mejor con su propia autopercepción en esos años, que con los personajes apocados y de extracción popular que se describen en *Alma de Dios*. Como señala Ángel Comas, la actriz respondía inicialmente a la imagen de “una chica candorosa, de mirada subyugante y con encanto, e inocente *sex appeal*”¹⁸.



Fig. 7

¹⁶ GRÀCIA, Jordi y RUIZ CARNICER, Miguel Á. *Op. cit.* p. 50-57.

¹⁷ Fecha de estreno en Madrid: 9 de marzo de 1942 (HUESO, Ángel L. *Op. cit.* p. 226).

¹⁸ COMAS, Ángel. *Op. cit.* p. 123.

En aquellos momentos, Rivelles continuaba siendo prácticamente una desconocida para la prensa especializada, que todavía no le reconocía muchos más méritos que los que se le presuponían dada la herencia artística recibida de sus afamados progenitores. Sin embargo, su nombre empezó a cobrar relevancia en unión al de otra estrella de la pantalla: Alfredo Mayo. En enero de 1942, aparecen publicados los primeros rumores sobre su noviazgo, al tiempo que se anunciaba que los dos enamorados más populares del momento protagonizarían una película. Cifesa le había ofrecido un contrato para rodar una nueva única cinta: *Malvaloca* (Luis Marquina, 1942)¹⁹, la adaptación del drama que escribieran Serafín y Joaquín Quintero en 1912.

Recién cumplidos los diecisiete, Rivelles comenzaba a tener una mayor presencia en revistas como *Primer plano*. Era la expresión de la simpatía y la jovialidad, de una juventud que se divertía en una España depauperada. Se publicaron las primeras fotografías de *Malvaloca*, y la productora valenciana explotó el rumor sobre el noviazgo con la distribución de algunas instantáneas en las que los dos protagonistas aparecían con los rostros muy juntos²⁰ [fig. 8]. Nada comparable, por supuesto, a las campañas promocionales de las estrellas de Hollywood, orquestadas por departamentos de publicidad creados *exprofeso* por los estudios que controlaban absolutamente la imagen y las informaciones que generaban sus intérpretes²¹. Una sujeción que comportaba también protección, de modo que, cuando tras la II Guerra Mundial las estrellas americanas ganaron una mayor independencia, quedaron en mayor medida expuestas a que los medios de comunicación pudieran airear sus escándalos²². Una circunstancia que, en cualquier caso, no podía darse aquí, ya que la censura periodística impedía que salieran a la luz aquellas noticias que no se consideraran convenientes²³.

¹⁹ FANÉS, Félix. *Cifesa: La antorcha de los éxitos*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982. p. 111.

²⁰ Publicidad de *Malvaloca*. *Noticiario Cifesa*, agosto de 1942.

²¹ MCDONALD, Paul. *The star system...* *Op. cit.* p. 39-62.

²² GRIFFIN, Sean, "Introduction". *Op. cit.* p. 4.

²³ En abril de 1938, todavía en plena contienda, el Gobierno de Burgos aprobó la Ley de Prensa, que convertía a empresas y periodistas en instrumentos al servicio del Estado. Se inspiraba en el modelo fascista italiano, pero también se inscribía en la tradición legislativa española e incluía como mecanismo de control la censura previa, que no habían introducido los gobiernos italiano o alemán. Con todo, predominaban los elementos de ruptura con textos anteriores, como la decidida voluntad de conseguir la sumisión de los periodistas a través de un proceso de selección que incorporaba una serie de requisitos para ejercer la profesión. (CHULIÁ, Elisa. *El poder y la palabra: Prensa y poder político en las dictaduras. El régimen de Franco ante la prensa y el periodismo*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2001. p. 25-83). La Ley estuvo vigente hasta 1966 y se tradujo en un control implacable de la prensa, en el que el Estado pasaba a regular toda la actividad

El suspense sobre su relación sentimental duró poco, puesto que pronto ella misma la confirmaba. En el primer reportaje extenso que la revista *Radiocinema* dedicó a la actriz, entre periodista y entrevistada se establecía un juego en el que se pretendía hacer cómplices a los lectores de su confesión:

“- Entonces su mes, Amparito, será mayo, que no falta en el tiempo con las primeras flores, las primeras endechas y el sabor caliente del primer amor.

- ¿Ha dicho usted mayo?... Pues cuidadito con lo que se dice, que puedo arañarle... (...)

- ¿Quién le parece nuestro mejor actor cinematográfico?

- Ese – y me señala al protagonista de *Raza*.

- ¿Su novio?...

- Sí, mi novio – y me lo dice con resplandores muy complejos, en sus ojos color de caramelo.

- Ya decía yo, Amparito, que Alfredo Mayo era el novio, digo el mes preferido de su calendario – expongo un poco torpe.

- Pero de esto - me dice, sin ningún miedo al qué dirán - usted no dirá nada, ¿verdad?”²⁴

Superada ya la treintena, Alfredo Mayo era el único actor español de los años cuarenta cuyo *glamour* y atractivo erótico pudiera quizá equipararse al de otras estrellas de Hollywood²⁵. Al inicio de la década, era el galán por antonomasia del régimen, y el estreno de *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942) no vino más que a reafirmar su imagen de héroe franquista, que ya había encarnado en otros títulos del llamado por Román Gubern ‘cine de cruzada’. *Harka* (Carlos Arévalo, 1940), *Escuadrilla* (Antonio Román, 1941) o *¡A mí la legión!* (Juan de Orduña, 1942) aprovecharon su experiencia y

informativa. Sus principales mecanismos eran la necesidad de autorización para editar, la designación del equipo directivo (directamente en caso de los medios públicos y a propuesta de sus propietarios en los privados), la depuración de los profesionales, con la creación de un Registro Oficial de Periodistas, cuya figura se convertía en un ‘apóstol’ del régimen, los castigos para las infracciones, la emisión de consignas informativas de obligado cumplimiento y la censura previa. A esta última estaba sometida desde los titulares y textos de noticias hasta la publicidad o las críticas de cine. En la práctica, ante la falta de recursos para ejercerla, se estableció también una censura delegada en los directores de los medios, y de ahí la importancia de la fidelidad de las personas escogidas para estos nombramientos. (BORDERÍA, Enrique. *La prensa durante el franquismo, represión, censura y negocio: Valencia (1939-1975)*. Valencia, Fundación Universitaria San Pablo CEU, 2000; SINOVA, Justino. *La censura de prensa durante el Franquismo (1936-1951)*. Madrid, Espasa-Calpe, 1989).

²⁴ ISAAC HERNÁNDEZ, Eduardo. "Al habla con nuestras estrellas. Amparito Rivelles dice:". *Radiocinema* n. 73, 30 de febrero de 1942.

²⁵ VERNON, Kathleen M. y WOODS PEIRÓ, Eva. *Op. cit.*

popularidad como oficial de aviación del bando de los vencedores para reafirmar el modelo de masculinidad castrense y viril²⁶, a pesar de que algunas de estas cintas pudieran dar pie a una lectura en la que bajo la estrecha camaradería militar subyacía una relación homoerótica entre sus protagonistas²⁷. Un prototipo de héroe que asumiría algunos de los rasgos del ideal del “nuevo hombre fascista”²⁸. Podría asimismo encontrar un correlato en Amedeo Nazzari, el actor más popular en la Italia de esos años. Enfundado en su uniforme, representaba la quintaesencia del ideal de masculinidad del régimen, si bien, como sucedía con Mayo, exhibía públicamente un estilo de vida consumista que entraba en contradicción con la propuesta de reforma de costumbres planteada por Mussolini²⁹.



Fig. 8

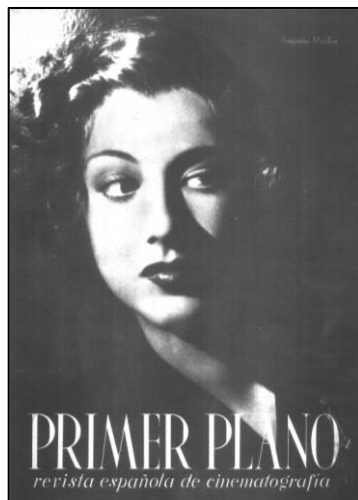


Fig. 9



Fig. 10

Volviéndonos a centrar en Amparo Rivelles, se observa que, ya sin ningún tipo de ambages, la actriz comienza a hablar abiertamente de su noviazgo en la publicación promocional de Cifesa. Es relevante observar cómo asume su posición de inferioridad en

²⁶ COMAS, Ángel. *Op. cit.* p. 81-82 y 111-113.

²⁷ FANÉS, Félix. *El cas CIFESA: Vint anys de cine espanyol (1932-1951)*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989; CASTRO DE PAZ, José Luis. *Un cinema herido: Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Barcelona, Paidós. p. 34-35.

²⁸ La imagen de Alfredo Mayo en los filmes de ambiente castrense bebe, en parte, del ideal de masculinidad del fascismo italiano y alemán, descrito por George Mosse. Un hombre que simboliza la nación y que se debe a una causa superior. Es fervorosamente patriota, disciplinado, autocontrolado y buen camarada. La experiencia bélica lo predestina como un líder en tiempos de paz. Conoce el significado del sacrificio, y haber pasado la prueba de la muerte en combate, le hace apreciar el valor de la vida. Existe una preocupación por el cuerpo masculino, aunque de menor grado para los italianos que para los alemanes, sin olvidar su componente racista. Sin embargo, ambos compartieron una tensión entre esta masculinidad triunfante y el ideal de vida familiar. MOSSE, George L. *La imagen del hombre: La creación de la moderna masculinidad*. Madrid, Talasa, 2001. p. 181-197.

²⁹ GUNDLE, Stephen. *Mussolini's dream factory... Op. cit.* p. 114.

el mundo del cine respecto a Alfredo Mayo. Reconoce con un cierto orgullo la condición de galán de su novio y bromea con que algunas de sus admiradoras hasta la han amenazado con el vitriolo, es decir, con perpetrar un ataque a su belleza con ácido sulfúrico. No obstante, ella misma también cultiva una imagen de estrella, aparece en las fotos vestida de manera elegante, con abrigo de pieles, y comenta las servidumbres a las que obliga la fama³⁰. En septiembre de 1942, precisamente en su número 100, *Primer plano* le concede su primera portada³¹ [fig. 9].

En las revistas especializadas, se publican noticias y fotografías en las que ambos aparecen juntos fuera de la pantalla, e incluso son los protagonistas del calendario de 1943 que *Primer plano* distribuye en su contraportada³² [fig. 10]. Sin embargo, Amparo Rivelles aparece en estas publicaciones sobre todo como la acompañante de la gran estrella. Por ejemplo, se cuenta la anécdota de cómo una legión de jóvenes rodea al actor para pedirle un autógrafo, mientras ella permanecía prácticamente ignorada, y asumía su papel secundario sin dar tampoco muestras de celos ante el acoso a su novio. Y es ella y no él, el objeto de chanzas por parte de los periodistas a propósito de la relación, así como de los comentarios sobre las envidias que despierta el noviazgo. Del mismo modo, en un librito publicado en enero de 1943, en una colección de pequeñas biografías dedicada a “las figuras más famosas y populares de nuestras letras, artes, teatro, cine y deporte” que abre precisamente ella, su figura sobrevuela el texto, remarcando su importancia. Así, se pregunta directamente a las lectoras: “¿Sabéis, jovencitas, la relación que existe entre el florido galán y los diecisiete abriles de Amparito?”³³. Incluso narra que cuando estaba a punto de concluir la entrevista que da origen a la publicación, apareció Alfredo Mayo, e invitó al autor, que era conocido suyo, a un “paseo en el automóvil que acabo de comprar por encargo de mi futura mamá política”³⁴.

Entretanto, llegó el estreno de *Malvaloca*, que supuso su consagración como actriz, aunque la cinta fuera clasificada en segunda categoría, y sólo autorizada para mayores de dieciséis años debido probablemente a la mirada comprensiva hacia la protagonista, de la que no se oculta que mantiene relaciones sexuales fuera del matrimonio³⁵. *Malvaloca*

³⁰ GARCÍA LAPUERTA. “Los artistas dicen: Los admiradores, el amor y ese dulce placer de no hacer nada. Contado por Amparito Rivelles”. *Noticiario Cifesa*. abril de 1942.

³¹ *Primer plano* n. 100, 13 de septiembre de 1942.

³² “Calendario para 1943”. *Primer plano* n. 116, 3 de enero de 1943.

³³ SPÍNOLA. Mario. *Amparito Rivelles*. Madrid, Ases, 1943. p. 8.

³⁴ *Ibidem*. p. 30.

³⁵ DE PACO NAVARRO, José y RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Joaquín. *Op. cit.* p. 14-15.

(Amparo Rivelles) es una bella joven de un pueblo andaluz a la que la miseria de su familia le lleva a dejarse seducir por un señorito. Más tarde, sabremos que de aquella relación nació un niño, que falleció, y que desde entonces por su vida han pasado diversos hombres. Entre ellos, Salvador (Manuel Luna), a través de quien conoce a Leonardo (Alfredo Mayo), su socio y amigo, quien se convertirá en su nuevo amante [fig. 11].



Fig. 11

Pero Leonardo es un hombre honrado que se ha enamorado realmente de Malvaloca, y que es correspondido por ella. Al final, a pesar de las dificultades y del rechazo social, Leonardo le pide a Malvaloca que se case con él y que, como las campanas que suenan al paso de la procesión, él refundirá su vida. Un símil recurrente en la doctrina católica que compara el proceso de refundición o conversión con el nacimiento a una vida nueva, a la vez que se acentúa que solo el verdadero amor cristiano, sacrificado y con intención de perdurabilidad, puede redimir de los pecados del pasado³⁶. Y literalmente fundir a la serrana como una campana, es decir, no perdonar, sino coser para que renazca limpia [fig. 12].



Fig. 12

³⁶ SANZ FERRERUELA, Fernando. *Op. cit.* p. 396-405.

Por tanto, aquello que la película propone es redimir a la mujer en el lugar que le corresponde en la cultura patriarcal, que no es otro que la familia, el ámbito doméstico y el ideal del amor romántico heterosexual³⁷. En concreto, según Annabel Martín, hacer testigos a los espectadores de la integración del personaje rebelde en el marco de la nueva España, aunque sea con puño de hierro, para conseguir la restauración del orden³⁸. Para esta autora, en esta versión de *Malvaloca* se observa cómo el franquismo encontró un buen medio de expresión en el lenguaje hiperbólico del melodrama, en su maniqueísmo moral, su integrista religioso y sus criterios clasistas³⁹.

Hay que hacer notar, en este sentido, los cambios introducidos en esta versión de Luis Marquina respecto a la obra original de los hermanos Quintero. En primer lugar, apuntar que se trataba de un proyecto que procedía de tiempos de la República, y que ahora, al retomarse, se tiñe del pesimismo y de la fatalidad de los primeros años de la posguerra, que bien ilustra el personaje atormentado y descentrado de Leonardo⁴⁰. La trama es llevada al momento presente, de manera que, por ejemplo, el hijo que, en la original, una anciana del asilo había perdido en Marruecos es convertido en héroe de la reciente guerra. Simboliza el sacrificio femenino por excelencia, el de una madre que entrega la vida de su hijo a la patria y que por este acto de generosidad suprema es merecedora del respeto de todos⁴¹. Ella dona para la refundición de la campana las medallas del hijo fallecido en combate, es decir, es la sangre derramada por los heroicos soldados del bando franquista aquello que propicia la salvación de ‘la mujer caída’, metáfora a su vez de la propia nación española arruinada por la República.

Un ambiente sombrío pesa sobre toda la historia, que no se inicia, como en la obra, con el encuentro entre Leonardo y Malvaloca en el asilo, cuando esta acude a visitar a su antiguo amante Salvador, que ha tenido un accidente de trabajo en la fundición, sino que nos lleva a conocer en imágenes, y no solo en un relato oral, el pasado de la muchacha. De modo, que asistimos al proceso de su decadencia, que si bien narrado con elipsis y sobreentendidos, no deja dudas de que fue madre soltera, ha convivido con diversos

³⁷ LAPLACE, Maria. *Op. cit.* p. 138-166.

³⁸ MARTÍN, Annabel. "Melodrama: Modernity's rebellious genre", en LABANYI, Jo y PAVLOVIC, Tatjana. *A companion to Spanish cinema*. Malden, Wiley-Blackwell, 2013. p. 224-240.

³⁹ MARTÍN, Annabel. *La gramática de la felicidad: Relecturas franquistas y posmodernas del melodrama*. Madrid, Libertarias, 2005. p. 17.

⁴⁰ FANÉS, Félix. *El cas CIFESA...* *Op. cit.* p. 199.

⁴¹ BERTHIER, Nancy. *Op. cit.* p. 33-40.

hombres sin estar casada o se deja deslizar las sospechas que ha ejercido la prostitución. Con todo, con mayor énfasis que en el texto escrito, se remarca también su religiosidad, que tiene un buen corazón, y que es víctima de la pobreza y de haber carecido de una familia que haya velado por ella, e incluso se refuerza el personaje de un tío que ejerce prácticamente de proxeneta. Un discurso sobre la perdición de la mujer debido a la miseria pero que finalmente es redimida, que resulta audaz y poco frecuente en los años cuarenta.

La redención, con la significativa carga simbólica de la sangre del héroe ‘nacional’, se lleva a cabo gracias al acto de contrición de la mujer y de perdón del hombre, quien la provee de la salvación moral y económica, a cambio de una subordinación absoluta: “Contigo, sí, y cuando no me quieras, me matas; pero mientras contigo”. Es el mismo desenlace redentor de *Alma de Dios*, cuando el marido engañado por la prima, después de descubrir al hijo ilegítimo, también la readmite en el seno conyugal. Pero hay que destacar las variaciones introducidas en el último diálogo entre los protagonistas en el celuloide y sobre el escenario. En la película, Leonardo la aborda en la calle, en medio de la procesión, tras haber ella abandonado su casa debido al rechazo social que había provocado su presencia. Él le pide que regrese y se case con él. Ella después de pronunciar la frase anteriormente citada, le da las gracias. Y cuando suena la campana, comienza a recitar la letra de una copla:

“- ¿Quién fuera de bronce como ella?

- Como ella se ha fundido tu vida entre mis manos, Malvaloca. Merecía esta serrana...

- ... que la fundieran de nuevo como funden las campanas.” (Y sus rostros, muy próximos, se funden con un plano del repique de la campana).

El guion modifica y varía un tanto el orden de los diálogos de la obra para transmitir un mensaje distinto al espectador, más acorde con el ideario nacionalcatólico, en que la conclusión se liga más directamente a la redención divina, y no a la lectura del triunfo del amor terrenal sobre los convencionalismos sociales, como pudiera facilitar en el cierre original las últimas palabras de Leonardo:

“¡Canta el amor de todos! [en referencia al tañido de la campana] ¡Su voz tiene para mi corazón un oculto sentido! ¡Yo también fundiré tu vida al calor de mis besos, con el fuego de este loco amor, tan grande como tu desventura!”

Nos situaríamos, pues, según Annabel Martín, ante ese melodrama compensatorio propio del primer franquismo, ideológicamente conservador, que sutura “las

desavenencias sociales del vivir cotidiano con modelos de paz y orden (moral)”⁴². A partir de un esquematismo maniqueo, se recurre a la emotividad para buscar un imaginario colectivo de consenso, de manera que en el sacrificio y en la renuncia, se instiga a los españoles a participar en el proyecto de reconstrucción nacional del régimen⁴³.

A esta lectura conservadora de la película se puede contraponer otra que escaparía de la horma nacional-católica. Desde esta perspectiva, la audacia del filme estriba en que consiente que el hombre protector no exija la virginidad de la mujer para tomarla como esposa, sino que asume su anterior vida pecaminosa como consecuencia de su desdicha. Tal vez hubiera sido más ejemplarizante según el contexto cultural de la época que la protagonista hubiera purgado sus pecados con la muerte, y así, con el arrepentimiento, hallara la salvación en la vida eterna. La película ofrece, por tanto, una inusual segunda oportunidad a la mujer descarriada, justificada en su papel de víctima de las circunstancias. Evidentemente, no se está hablando de aquellas jóvenes que en un ambiente de mayor apertura moral decidieron disponer libremente de su sexualidad; sin embargo, nada impide que esa traslación pudiera llevarse a efecto. Por otra parte si ahondamos en la metáfora recurrente, antes apuntada, de la figura femenina como representación de la patria, esta interpretación nos conduce a la posibilidad de otorgar el perdón del enemigo para reintegrarlo en la nueva nación. Un mensaje que nos acerca al discurso palingenésico de la Falange. Así, después de haber sido vencido y aplastado completamente el enemigo ‘rojo’ y ‘separatista’, se ofrece “un proyecto de reconciliación fascista”, que es consecuencia de “la generosidad o magnanimidad del Nuevo Estado”, y nunca una muestra de debilidad o de cesión a presiones internacionales o internas⁴⁴.

En otro orden de cosas, en *Malvaloca*, encontramos además dos modelos de masculinidad que ya aparecían identificados en las primeras décadas del siglo XX⁴⁵. Uno lo encarna Leonardo, y responde a un modelo de hombre tradicional: fervientemente católico, padre de familia, trabajador, tierno, capaz de expresar sus sentimientos. Si bien hay que hacer notar la importante salvedad antes comentada de su aceptación de la mujer pecadora. El segundo arquetipo masculino es el donjuán representado por Salvador. Divertido, simpático y alegre, amigo fiel, pillo de buen corazón, para el que no hay

⁴² MARTÍN, Annabel. *La gramática de la felicidad... Op. cit.* p. 18-19.

⁴³ *Ibidem.* p. 68-70.

⁴⁴ SAZ, Ismael. *España contra España... Op. cit.* p. 261.

⁴⁵ ARESTI, Nerea. *Médicos, donjuanes y mujeres modernas: los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 2001.

condena ni por parte de las monjas que lo atienden cuando resulta herido en un accidente, que tan solo emiten una tímida reprobación llena de condescendencia. No en vano, la prostitución estaba ampliamente extendida entre los varones, ya fuera como forma de diversión, de iniciación sexual o afirmación de la masculinidad, al tiempo que se mantenía una visión dicotómica del cuerpo femenino, como objeto de placer o de control de la descendencia y de subordinación moral⁴⁶. Sin embargo, tampoco el personaje de Luna se corresponde fielmente al modelo de donjuán, y, de hecho, es significativa la actitud que adopta para facilitar la relación entre Leonardo y Malvaloca. Es consciente de que su presencia es un recordatorio amargo del pasado de la joven que atormenta a su socio y le promete que se marchará del pueblo para evitárselo. Una reacción que no sería propia del mito del ‘burlador de Sevilla’ y que podría relacionarse con el debate sobre la masculinidad de las primeras décadas del siglo⁴⁷.

Entre ambos personajes se sitúa el interpretado por Amparo Rivelles. Si en *Alma de Dios* era un jovencita ingenua, virtuosa y desvalida, y cuyo novio, erigiéndose en autoridad protectora, defendía su honra ante la calumnia, en *Malvaloca* es ya una mujer que ha vivido de manera libre, aunque económicamente dependiente de los hombres. Aunque gracias a la redención final, la historia de Malvaloca se mantiene dentro de los límites de lo ideológicamente permisible, de la aceptación de cómo son las cosas en una coyuntura determinada, y de los deseos primarios y de las resistencias que contiene. De manera que, como sucede en el género del melodrama, alberga asimismo un espacio de disputa y negociación entre voces masculinas y femeninas⁴⁸, que permite que no se trate de una simple descodificación de mensajes preconstituidos, y se considere al receptor/a

⁴⁶ AGUADO, Ana. "La experiencia republicana... *Op. cit.*

⁴⁷ La figura del donjuán alimentó un cierto debate intelectual en el primer tercio de siglo a propósito de la crisis de la masculinidad ligada a la de la nación, debido a la pérdida del imperio colonial español. Una de las propuestas más interesantes en el sentido arriba apuntado fue la de Miguel Unamuno, que en *Mi hermano Juan* (1934) y *Niebla* (1914) se hace eco de esta nueva sensibilidad. Unamuno no ubica su donjuán, como representación de los hombres españoles, en la oposición binaria entre masculino y femenino, sino en una tercera posición coherente con su proyecto de reconstrucción de la modernidad. Ya no es un empedernido seductor de mujeres, e incluso se convierte en un ‘celestino’ que se entromete entre las parejas para promover su matrimonio. Rechaza el donjuán como modelo de masculinidad, al tiempo que afirma que este resulta ya imposible en el contexto de la época. DÍAZ FREIRE, José J. "El don Juan de Unamuno como crítica de la masculinidad en el primer tercio del siglo XX", en ARESTI, Nerea, BRÜHNE, Julia y PETERS, Karin. *¿La España invertebrada?: Masculinidad y nación a comienzos del siglo XX*. Granada, Comares, 2016. p. 13-28.

⁴⁸ GLEDHILL, Christine. "The melodramatic field: An investigation", en GLEDHILL, Christine. *Home is where the heart is*. Londres, British Film Institute, 1987. p. 5-39.

como un sujeto que construye significados⁴⁹. Es otro de los filmes de estos primeros años de posguerra en que el sexo es un componente esencial, aunque aparece completamente silenciado, siempre sucede fuera de campo y tan solo se materializa a través de metáforas como el recurso a una rosa deshojada para expresar la pérdida de la virginidad. Las mujeres “no tienen sexo, solo honra. Son deseadas y/o desean, inoportunamente. El drama no está en el cuerpo, está en el alma”⁵⁰.

La censura puso objeciones a la película por la inmoralidad de la protagonista, y cuestionó que quedara suficientemente lograda la idea que la santificación del matrimonio era aquello que ponía fin a la vida pecaminosa de la mujer. Con posterioridad a su estreno, la revista *Ecclesia*, el órgano de la Acción Católica Española, mostró reparos con la cinta por cuestiones morales, mientras que la crítica publicada en el *SIPE* no pensaba que hubiese nada que alegar⁵¹.

Pero más allá de las posibles valoraciones y lecturas de la película, es relevante considerar el punto de inflexión que supuso este personaje en la trayectoria de Amparo Rivelles. En primer lugar, porque se trataba de una producción ambiciosa, y en consecuencia los elogios recibidos por su trabajo sirvieron para que público y crítica despejaran toda duda sobre su talento interpretativo. Pero sobre todo porque le dio la oportunidad de abandonar muy pronto el registro de jovencita vulnerable para encarnar a una mujer fuerte y madura. Cuando en la vida real casi ni había abandonado la adolescencia.

1.2. Una novia “deliciosamente” ‘famosa’

Este romance entre Amparo Rivelles y Alfredo Mayo en la ficción se superpuso al que vivían en la realidad, y es fácil imaginar que las escenas de *Malvaloca* alimentarían la curiosidad y el morbo. La pantalla funcionaría como una recreación de la intimidad de la pareja que era mostrada a cuentagotas en los medios, de manera que las espectadoras podían crearse la ilusión de asistir al primer beso entre los amantes (aunque breve, casto

⁴⁹ KUHN, Annette. "Géneros de mujeres: Teoría sobre el melodrama y el culebrón", *Secuencias: Revista de historia del cine* n. 15 (2002). p. 1-17.

⁵⁰ MONTIEL, Alejandro. *Op. cit.* p. 83-96. esp. 96.

⁵¹ SANZ FERRERUELA, Fernando. *Op. cit.* p. 403-405.

y desprovisto de toda carga erótica) o a su petición de matrimonio. Mientras, las revistas provocarían un efecto lupa, que amplificaba cuanto acontecía en la vida real.

En la prensa, el noviazgo se formaliza y se hace oficial y público. Acuden a actos sociales, tanto cinematográficos, como taurinos o deportivos. En el pie de foto de un retrato de la familia de la actriz, en el que no falta Alfredo Mayo, se lee que cenarán todos juntos en Nochebuena⁵² [fig. 13], y a principios de 1943, el novio anuncia que este será el año de su boda. Unas semanas antes, en el reportaje de una serie de *Primer Plano* en el que una pareja de intérpretes se entrevista mutuamente, el actor José Freyre de Andrade, entre bromas y disimulos, se refiere de nuevo a su noviazgo con Mayo. Su colega le pregunta cuál es su mayor ilusión. Ella se mira una sortija y dice: “¡Tú la sabes!” Y añade el periodista: “Freyre la sabe, nosotros también y los lectores se la figuran, seguramente”. Y a la pregunta de cuál sería su mayor desgracia, responde que “esa ilusión no llegara a realizarse”. Por tanto, Rivelles asume el papel de chica enamorada que ve en el matrimonio el objetivo en que residirá su felicidad. Una historia convencional que sí rompe, por ejemplo, con la vida atribulada de Malvaloca.



Fig. 13



Fig. 14

Para muchas lectoras, podrían cobrar así mayor sentido las preguntas que Freyre de Andrade le acababa de formular acerca de si sabe cocinar o si le gustan las labores del hogar, a las que ha contestado afirmativamente⁵³. La pareja cinematográfica del momento se convierte en modelo de noviazgo oficial, que aparentemente cumple con los comportamientos cotidianos y la norma sexual de una relación que es entendida como la antesala del matrimonio.

⁵² DE ALCARAZ, JUAN. “Como [sic] celebran la Nochebuena nuestras artistas de cine”. *Primer plano* n. 114, 20 de diciembre de 1942.

⁵³ MARTÍNEZ GANDÍA, Rafael. “Amparito Rivelles entrevista a Freyre de Andrade. Freyre de Andrade entrevista a Amparito Rivelles”. *Primer plano* n. 112, 6 de diciembre de 1942.

Pero la imagen de Amparo Rivelles, dentro y fuera de la pantalla, había comenzado a cambiar. En primer lugar, porque había alcanzado el estatus de gran estrella, no en un plano simbólico, sino real. Cifesa le ofreció un contrato por tres años al alcance de muy pocas actrices. Cobraba de la productora valenciana la increíble cifra de 10.000 pesetas semanales, trabajara o no, y podía disfrutar de prerrogativas como elegir al director o al coprotagonista masculino⁵⁴. La duración de los contratos que Cifesa llegó a ofrecer a alguna de sus estrellas rompía con la costumbre española de solo dos meses⁵⁵, pero estaba también lejos de la vinculación por siete años que establecían los estudios de Hollywood. Estos estudios, principalmente las cinco *majors*, controlaban de un modo efectivo la carrera y la imagen de sus estrellas, a veces hasta límites extremos⁵⁶.

Unas circunstancias que en España no se dan, y en la que las actrices y actores podían conducir sus carreras sin el férreo control del sistema de Hollywood. Ello no quita para que Cifesa intentara rentabilizar la popularidad de la pareja en las siguientes dos películas que rodarán juntos. Pero ahora, ella ya no representa a una de aquellas muchachas apocadas que debían ser salvadas por un varón. Tampoco la religiosidad impregna los personajes, ni parece encajar con su imagen pública. De hecho, en *Un caballero famoso* (José Buchs, 1943)⁵⁷ [fig. 14], el personaje que interpreta no tiene ningún gesto de ser una creyente católica, frente al fervor religioso de la novia formal del protagonista, a quien da vida Florencia Bécquer.



Fig. 15



Fig. 16

⁵⁴ FANÉS, Félix. *Cifesa: La antorcha de los éxitos...* Op. cit. p. 111.

⁵⁵ HEREDERO, Carlos F. "España bajo el franquismo: Imágenes parásitas y resistencia crítica", en MONTERDE, José E. y RIAMBAU, Esteve. *Historia general del cine. Europa y Asia (1945-1959)*. Madrid, Cátedra, 1996. p. 183-234. esp. 189.

⁵⁶ MCDONALD, Paul. *The star system* Op. cit. p. 59-61.

⁵⁷ Fecha de estreno en Madrid: 4 de enero de 1943. HUESO, Ángel L. Op. cit. p. 65-66.

La cinta está ambientada en el círculo aristocrático de la Sevilla de 1835. Rivelles interpreta a Eugenia, una mujer fatal que separa a Rafael (Alfredo Mayo) de su prometida resignada y bondadosa. Seductora, le gusta sentirse el centro de las atenciones de sus pretendientes y anima a su cortejador a conseguir la fama a través del toreo, sin importarle el riesgo que conlleva. Así, la imagen cinematográfica del actor sobre la arena del ruedo mientras ella lo observa desde el tendido [fig. 15], tiene su reflejo también en la vida real, cuando Mayo, aficionado al toreo, participa en una corrida benéfica y Rivelles asiste al espectáculo⁵⁸ [fig. 16].

Al igual que otras películas similares, el espacio íntimo donde se encuentran las parejas es el de la ventana, separados por una reja que los separa y evidencia la obligada distancia que deben mantener sus cuerpos, y que en el caso de la mujer, encerrada en el interior de la casa, puede ser expresión de un erotismo femenino contenido⁵⁹. Tal vez porque la relación entre los protagonistas carece de la pureza de *Malvaloca*, al espectador se le hurta posteriormente, con una oportuna panorámica, la visión del beso que Rivelles concede a su amante, y que, en contrapartida, deja a la imaginación de la espectadora un momento de intimidad que puede interpretarse como henchido de deseo y tensión sexual [fig. 17].



Fig. 17



Fig. 18

La protagonista domina en todo instante la relación y, cuando se cansa y se siente atrapada, abandona al galán porque, según le explica a su tío, no le quiere lo suficiente, y deja caer que se ha encaprichado de otro. Y es ella la que toma sus propias decisiones y disfruta de autonomía personal. La presencia del tío, que ejerce de tutor, se antoja

⁵⁸ ARENAS, Alberto. "Actores en el ruedo". *Cámara* n. 22, julio de 1943.

⁵⁹ BALLÓ, Jordi y CARNICÉ, Marga. "Los motivos visuales en el erotismo cinematográfico bajo el fascismo. España-Italia (1939-1945)", *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* n. 23 (2017). p. 29-48.

testimonial y de simple consejero. Por supuesto, nuevamente se hace necesario un giro final de guion que asegure la redención de la protagonista, que en el fondo de su corazón es buena y decente, y suspira por ese amor verdadero que lamentablemente aún no ha conocido. Sin embargo, es fácil presumir que para muchas espectadoras ese personaje que coquetea con los hombres y disfruta de sus atenciones, resultaría mucho más atractivo que la novia devota, resignada, candorosa y fiel incluso después de ser rechazada, por mucha recompensa que al final encuentre en la boda con Rafael, quien solo regresa a ella tras ser rechazado por la mujer por quien había perdido la cabeza [fig. 18].

Esa imagen de seductora empezaba a adherirse a partir de entonces tanto a sus futuros papeles como a la Rivelles de carne y hueso. Por otra parte, no se trata de hacer una lectura retrospectiva de cuanto luego sucedió entre la pareja; pero conviene no perder de vista que la exhibición de películas se dilataba en el tiempo, de manera que la ruptura que narra el filme pudo llegar a solaparse posteriormente con la auténtica. Esto se debía a que las copias, tras su estreno en Madrid y otras ciudades españolas, circulaban con lentitud por el conjunto del territorio español, y también a su explotación comercial en cines de reestreno. No se puede dejar de ignorar, por tanto, que para muchas espectadoras la ‘traición’ ficcional podía juzgarse como simultánea a la realidad.

Pero no avancemos acontecimientos. *Deliciosamente tontos* (Juan de Orduña, 1943)⁶⁰ [fig. 19] volvió a unir a la pareja en la pantalla. Ahora, en un tono de comedia, que permitía estrechar mejor los vínculos entre realidad y ficción que en el drama: “Esta pareja, con razón llamada ideal, logran ahora uno de sus más resonados éxitos en nuestra pantalla”⁶¹. Se les ve también juntos en un reportaje de *No-Do* sobre el rodaje de *El abanderado* (Eusebio Fernández Ardavín, 1943), que protagoniza Alfredo Mayo. Ella no es nombrada en la locución, aunque dado que la noticia se refiere al fallecimiento del Leslie Howard, y las imágenes corresponden a la última visita del actor británico a Madrid, tampoco es relevante. Aun así, se reproduce el juego de sobreentendidos, que da por sentado que el espectador conoce que ella está allí acompañando a su prometido⁶². Al parecer, se convirtieron en dos ídolos de multitud, y su historia de amor, como las de las parejas célebres del cine americano, entusiasmaba a sus seguidores⁶³. Algunos autores señalan que esta relación podía interpretarse como una alegoría de la España vencedora

⁶⁰ Fecha de estreno en Madrid: 30 de abril de 1943. HUESO, Ángel L. *Op. cit.* p. 118-119.

⁶¹ “Deliciosamente tontos”. *Cámara* n. 20, mayo de 1943.

⁶² “Cinematografía”. *Noticiario No-Do*, n. 23 B, 7 de junio de 1943.

⁶³ FANÉS, Félix. *El cas CIFESA...* *Op. cit.* p. 194.

de la guerra. Él, un héroe militar trasplantado a la vida civil, y ella, “igualmente vencedora, dispuesta a todo para conquistar la felicidad prometida”⁶⁴.

La comedia fue el género de mayor éxito en los primeros cuarenta, ya que funcionaba como un medio de entretenimiento y escapismo de la realidad.⁶⁵ Cifesa no perdió la ocasión y ofreció a sus dos grandes estrellas un cambio de registro con una película inspirada en la *screwball* americana, pero que planteaba, como veremos, un problema esencial en la comedia española: los enredos amorosos en un ambiente lujoso y tramas disparatadas, que trataban de movilidad social, guerra de sexos y superación de diferencias de clase, pero mostraban unos mundos cínicos y cuya respetabilidad era puesta en entredicho.⁶⁶



Fig. 19

Así, en *Deliciosamente tontos*, Ernesto (Alfredo Mayo) es un adinerado galán soltero, pero empedernidamente romántico, y Mari (Amparo Rivelles), una joven alocada y materialista (fig. 19). En estas comedias populares de enredo, se proponía una idealización del amor y de las relaciones de sexo, pero también se ofrecía un espacio de frivolidad y fantasía que pudo suponer una evasión subversiva frente a la austeridad oficial y el rígido imaginario nacionalcatólico. Materialismo frente a espiritualidad, ambientes cosmopolitas y urbanos, lujos y fiestas... un mundo social y cultural que, desde la perspectiva del régimen, se asociaba con el republicano⁶⁷. En él, las mujeres modernas, catalogadas comúnmente como chicas *topolino*, representaban un cierto desafío de

⁶⁴ HEREDERO, Carlos F. "España bajo el franquismo... *Op. cit.* p. 189.

⁶⁵ Más del cincuenta por ciento de la producción cinematográfica española de los años cuarenta fueron comedias de ambiente urbano y burgués, tildadas de cosmopolitas, que sin embargo no solían ser del agrado de los jerarcas del régimen, por considerar que minaban los valores morales y religiosos de España (Castro de Paz, José Luis. *Un cinema herido...* *Op. cit.* p. 85-89).

⁶⁶ BENET, Vicente J. *El cine español: Una historia cultural...* *Op. cit.* p. 184-185.

⁶⁷ RINCÓN DÍEZ, Aintzane. *Op. cit.* p. 77 y 128.

género, pero más aparente que real. Eran descaradas y jugaban con los hombres, pero en el fondo no albergaban maldad, como aquellas otras que solo los seducían por diversión o dinero, pues cuando se sentían enamoradas abandonaban esta actitud⁶⁸. Mari tiene muchos de los rasgos de Rivelles: un carácter indómito e independiente; desenvuelta y coqueta; fuma, aunque no en público, ya que el cigarrillo era así interpretado como un rasgo de vampiresa y un modo de llamar la atención y de ofrecimiento de facilidades a la conquista masculina⁶⁹; usa pantalones y viste a la última moda, y a lo largo de la historia se cambia frecuentemente de vestuario, en concordancia con el ambiente de opulencia en el que se desarrolla la trama.

Esta gira en torno a la concertación de un matrimonio de conveniencia entre los protagonistas con el objeto de poder cobrar una herencia. Ella, que reside en La Habana, viaja en barco hacia Madrid para encontrarse con quien se ha casado por poderes, pero que aún no conoce. Pero él, ocultando su verdadera identidad, realiza el trayecto en el mismo transatlántico, donde transcurre el nudo de la película, para averiguar cuánto de sinceridad puede llegar a albergar ese amor. A partir de aquí, surgen una serie de situaciones disparatadas y frívolas, que ofrecen una visión banalizada del matrimonio. No es de extrañar, por consiguiente, que la película tuviera problemas con la censura, a pesar de que la tolerancia de los censores acostumbraba a ser mayor con estas comedias intrascendentes que con los dramas que se suponía abordaban temas más profundos. En su parecer, la película ponía en entredicho la honorabilidad del sagrado matrimonio católico, valoraba la atracción física por encima de la unión espiritual basada en el amor y daba pistas de cómo proceder para concertar una boda por interés⁷⁰.

En cualquier caso, el final feliz es propiciado por la entrega incondicional de Mari al matrimonio, que abandona todo signo de materialismo y se consagra al amor romántico. Sin embargo, como en el título anterior, hasta llegar al desenlace moralizante, Amparo Rivelles ha encarnado a una joven, que, si bien nunca transgrede plenamente los cánones sociales, como cuando se niega a ser besada puesto que es una mujer legalmente casada, presenta para la espectadora un modo de vida inalcanzable pero mucho más atractivo que el sostenido por las convenciones sociales.

⁶⁸ GIL GASCÓN, Fátima. *Op. cit.* p. 66 y 72.

⁶⁹ MARTÍN GAITE, Carmen. *Op. cit.* p. 134-135.

⁷⁰ SANZ FERRERUELA, Fernando. *Op. cit.* p. 335-339, 406-409 y 425-426.

La imagen de la protagonista de *Deliciosamente tontos* no es muy diferente de la que proyectaba Rivelles de sí misma en los medios. Así, por ejemplo, si en la película su perrito es la excusa que propicia el encuentro entre los protagonistas, también hallamos en las revistas reportajes gráficos en los que ella presenta a su mascota, muy similar a la cinematográfica, ya sea sola o acompañada por su novio. Porque si bien su figura se mantenía a menudo ligada a su galán, comenzaba a transmitir al mismo tiempo una sensación de autosuficiencia.

Su forma de vestir irradiaba rebeldía y cuando en una crónica se narra que ha asistido a un evento taurino en el que toreaba Alfredo Mayo, se hace notar que en el tendido “vemos algunas bellas espectadoras con la mantilla y con un bocadillo de tortilla para mediada la mañana. También vemos a Amparito Rivelles, a la que reconocemos en seguida por sus enormes gafas para no ser reconocida”⁷¹ (fig. 16). Es probablemente el último acto social de la pareja, porque de súbito desaparecieron las informaciones sobre los novios modelo de España. La novia había deshecho la boda cuando estaba ya a punto de subir al altar, pero nada publicó la prensa cinematográfica al respecto. El silencio es la única respuesta ante un elemento inesperado que trastocaba el discurso. En este sentido, si el rumor es uno de elementos que ayudan a configurar la imagen de las estrellas, incluso cuando estos fueran infundados⁷², puede deducirse que su alcance sería mucho mayor en un sistema de férrea censura informativa, en el que la población estaba acostumbrada a rellenar y corregir por sí misma los vacíos y manipulaciones de los medios⁷³.

La ruptura de noviazgos no era algo excepcional, pero cabe suponer la conmoción causada porque la novia más envidiada rechazara al novio por el que tantas jovencitas suspiraban. Como señala Antje Ascheid para el caso de la Alemania nazi, es habitual que las audiencias se pregunten y especulen sobre cómo son realmente las estrellas y cuestionen la imagen que de ellas reciben a través de los medios y las narrativas de la pantalla con las insinuaciones, a menudo discrepantes, que les llega por medio de chismorreos, y que paradójicamente promueven la impresión del público que una estrella es realmente una estrella⁷⁴. Pudiera pensarse que al actuar así, Amparo Rivelles estaba

⁷¹ ARENAS, Alberto. “Actores en el ruedo”. *Cámara* n. 22, julio de 1943.

⁷² MCDONALD, Paul. *The star system...* *Op. cit.* p.6.

⁷³ El mismo régimen fue consciente de la importancia de la circulación de rumores entre la población, y, más allá de las actuaciones represivas para controlarlos, desde instancias como las delegaciones provinciales de propaganda se encargó la elaboración de informes que pudieran servir como sondeos de opinión. (FANDIÑO, Roberto G. *Op. cit.* p. 77-102).

⁷⁴ ASCHEID, Antje. *Op. cit.* p. 49.

rompiendo con el compromiso tácito que toda estrella contrae a los ojos de las lectoras de los *fan magazines* de comportarse del modo esperado, y que con su actitud eludía pagar el precio que conlleva la fama y que la obligaba a mantener una vida fuera de la pantalla consistente con su imagen y respetuosa con los valores que encarnaba⁷⁵. Sin embargo, tal vez fuera eso precisamente lo que ocurrió, dado que, como ya he apuntado, la actriz estaba dejando de ser la cándida novia enamorada para adquirir una personalidad propia. En este sentido, la imagen de modernidad que transmitía Amparo Rivelles resultaba más turbadora, en tanto en que podía ser leída como una reivindicación de su soltería. Tras romper su compromiso con Alfredo Mayo, su nuevo estado no es en absoluto el de una joven temerosa de haber perdido una oportunidad para “no quedarse para vestir santos”, sino que parecía vivir su soltería con un placer que encajaba mal con la idea de que “el hombre que no se casaba es porque no quería y la mujer que no se casaba, en cambio, es porque no podía”⁷⁶.

Rivelles tomaba distancia así de los finales felices y redentores de sus películas, que restablecían el equilibrio patriarcal. De hecho, en su vida no aparecía un varón al que someterse a su juicio. Esa figura la ocupaba su madre, la gran dama del teatro María Fernanda Ladrón de Guevara, ya que su padre, el también actor Rafael Rivelles, era una figura completamente ausente tras la separación de los progenitores antes de la guerra.⁷⁷

De hecho, es a ella a quien se atribuye la ruptura sentimental entre Rivelles y Mayo. No existió ninguna explicación al respecto, y podemos aventurar que ya en aquellos momentos circularían rumores similares a los que han llegado hasta el presente a través de personas próximas a los afectados. Así, en alguna de los reportajes publicados con motivo del fallecimiento de Amparo Rivelles en 2013 se puede leer lo siguiente:

⁷⁵ KING, Barry. *Taking fame to market...* Op. cit. p. 133-134.

⁷⁶ MARTÍN GAITE, Carmen. Op. cit. p. 45.

⁷⁷ María Fernanda Ladrón de Guevara y Rafael Rivelles se casaron en 1923. En 1930, se fueron a Hollywood y se establecieron en una lujosa mansión que será lugar de encuentro de artistas e intelectuales. Regresaron a la España poco después y en 1934 obtuvieron el divorcio. María Fernanda se casó entonces con Pedro Larrañaga. (ARMERO, Álvaro. *Una aventura americana: españoles en Hollywood*. Madrid, Compañía Literaria, 1995. p. 106). Por su parte, parece ser que era de dominio público que Rafael Rivelles mantuvo una relación sentimental con Imperio Argentina entre 1938 y 1942, cuando esta era todavía la gran figura del cine español. Argentina, a su vez, se acababa de separar del director Florián Rey, con quien había contraído matrimonio en 1934, tras divorciarse este de su primera esposa. (DE LA PLAZA, Martín. *Imperio Argentina. Una vida de artista*. Madrid, Alianza, 2003. p. 114-138). Por supuesto, nada de todo esto queda reflejado en las revistas de la época. Nos referimos aquí a estas relaciones que se desarrollaron entre lo público y lo privado no solo a título informativo, sino para hacer notar la hipocresía en que debía incurrir a menudo la moral franquista.

“Aquel noviazgo de la niña de 17 años y el apuesto actor fue la comidilla de principios de los 40. Alfredo era casi 15 años mayor que la Rivelles, y la madre de ésta, la gran actriz María Fernanda Ladrón de Guevara, no se mostraba partidaria de que su hija se casara tan joven. Y no paró de insistir hasta convencerla de que anulara la boda. Mayo, que no conocía un no por respuesta en sus amoríos, no le perdonó jamás a su jovencísima novia tan dura afrenta.

Amparo justificó aquella marcha atrás con un "he hecho caso a mi madre y no voy a casarme tan joven. Además, Alfredo es tan guapo que habría sentido celos a su lado toda la vida. Ha sido mi primer y único novio, le quiero mucho, pero la boda se ha anulado cinco días antes de su celebración. Y no me arrepiento de ello”⁷⁸.

Unos años después de la ruptura sentimental, ella se refiere de manera pública por primera vez, al menos según las fuentes consultadas, a aquella decisión en un reportaje en que se pregunta a diversos artistas por su disposición al matrimonio. Con el estilo desenfadado que frecuentemente adopta en las entrevistas, afirma que no se ha casado porque no tiene tiempo debido a su intenso trabajo y que ha tenido pocos pretendientes porque: “¿quién va a venir a cortejarme al teatro?”. No obstante, asegura tener tan buena opinión del matrimonio que por eso no se casa. Admite que estuvo enamorada solo una vez, del único novio que ha tenido; “pero... nos arrepentimos. Tuve miedo de no ser demasiado feliz”⁷⁹. Entre bromas, se puede leer entre líneas toda una declaración de intenciones.

La imagen de Rivelles va adquiriendo en estos años rasgos cada vez más definidos, en los que se perfila una personalidad independiente. Ello no quita que la madre mantuviera un gran ascendiente sobre su hija, como ella misma reconocía. Ambas expresan a menudo en las entrevistas que se sienten muy unidas, tanto en lo personal como en lo profesional. La hija tiene a su madre como principal referente, e incluso se incorporará a la compañía de teatro de Ladrón de Guevara durante muchas temporadas, combinando rodajes y funciones. Ya en su temprana autobiografía había afirmado:

⁷⁸ DE SANTIAGO, José. “La larga lista de los amores de la actriz Amparo Rivelles”. *El mundo*, 16 de noviembre de 2013. www.elmundo.es/loc/2013/11/16/5285145a0ab740986e8b456a.html. [Fecha de consulta: 15-04-19].

⁷⁹ DE DIEGO, Juan. “Los que se encuentran en edad de merecer”. *Primer plano* n. 273, 6 de enero de 1946.

“Desde que tengo uso de razón he visto siempre a mi madre pendiente de mí, casi obsesionada por mi personilla (...) Por eso la quiero tanto, la adoro de tal manera que me parece que somos una sola persona (...) Hoy mi madre es mi mejor amiga”⁸⁰.

Pero al mismo tiempo se daban las circunstancias para que Amparo Rivelles gozara de una amplia autonomía. Para comenzar, ya desde niña estaba acostumbrada a pasar largos períodos de tiempo alejada de su madre cuando esta salía de gira teatral. En estos momentos, la situación no ha cambiado, hasta el punto de que da la sensación que prácticamente vive sola. Eso sí, en hoteles, como había hecho a lo largo de toda su existencia. Todavía contaba en 1943 que aún vivía en uno situado en la Gran Vía madrileña y recordaba que había sido “la niña de los hoteles”, que pasó su infancia viajando sin cesar⁸¹. Una circunstancia que ayudaba a revestirla de un mayor atractivo a ojos de sus seguidoras, y que dificultaba igualmente su asociación a los estereotipos de domesticidad y a las tareas del hogar.

Por estas fechas se comenta que se ha comprado un piso propio, pero que se debe de entender más como una inversión que como un proyecto de emancipación familiar, al menos a corto plazo. Hay que recordar que la legislación franquista había anulado los principios de igualdad jurídica entre sexos establecidos durante la época republicana y había vuelto a instaurar los principios decimonónicos de carácter paternalista y desigualitario para las mujeres⁸². Hasta 1946, Amparo Rivelles no alcanzó la mayoría de edad, situada en los veintiún años, si bien las mujeres no podían abandonar el hogar familiar hasta los veinticinco, salvo que fuera para casarse o si los padres hubieran contraído ulteriores matrimonios⁸³, cosa que no sé si le podría aplicar, puesto que entiendo que las segundas nupcias de su madre no serían consideradas válidas, si bien su segundo marido, Pedro Larrañaga, había fallecido en 1944. En cualquier caso, el Código Civil otorgaba la patria potestad al padre y en su ausencia a la madre. Por otra parte, dado su estado civil, Rivelles no estaba sujeta a las importantes limitaciones legales que la esposa

⁸⁰ RIVELLES, Amparito. *Op. cit.* p. 6-7.

⁸¹ GARCÍA DE LAPUERTA. “La actualidad cinematográfica presentada por Risler”, *Primer plano* n. 220, 31 de diciembre de 1944.

⁸² La Constitución de 1931 y otros textos legislativos republicanos, además de conceder el sufragio femenino, reconoció a las mujeres otros derechos en el ámbito privado o laboral, que más tarde fueron abolidos por el franquismo (RUIZ FRANCO, María R. *¿Eternas menores?: Las mujeres en el franquismo*. Biblioteca Nueva, 2007. p. 31-47).

⁸³ *Ibidem*.

tenía respecto al marido, quien era el administrador de los bienes de la sociedad conyugal, amén de disfrutar de otras potestades.⁸⁴

La realidad es que su verdadera situación resulta un tanto confusa, pues en sucesivos reportajes tanto da la impresión de vivir de forma independiente como de compartir piso con su madre y con su hermano, el futuro actor Carlos Larrañaga. En cualquier caso, aquello que no ofrece duda es que el desempeño de su profesión le otorga una autonomía económica y le permite disfrutar de una posición acomodada, no solo en comparación al común de la población española, sino respecto a otras actrices populares. Así, mientras que su madre anuncia orgullosa que su hija se ha comprado su propio piso al que se trasladará toda la familia, otras, como Rosita Yarza, afirmaba que necesitaba cuanto ganaba para su día a día.

1.3. La española universal rediviva

El cine volvería a reforzar su imagen de mujer con carácter en dos de las grandes producciones españolas de 1944. Primero en *Eloísa está debajo de un almendro* (Rafael Gil, 1943) y después en *El clavo* (Rafael Gil, 1944), ambas con el mismo director y con el mismo coprotagonista, Rafael Durán, que pasaba así a ocupar junto a ella en la pantalla el lugar de Alfredo Mayo, pero sin el morbo que pudiera despertar la presencia del novio despechado. Durán era el galán más cotizado del momento después de Mayo. Un actor de porte distante y elegante, que conseguía establecer en la pantalla una buena química con sus compañeras de reparto.⁸⁵ Así, quien fuera considerada la ‘pareja ideal’ de Josita Hernán en filmes de éxito como *La tonta del bote* (Gonzalo Delgrás, 1939) o *Ella, él y sus millones* (Juan de Orduña, 1944), aparece ahora unido a la figura de Rivelles.

Con *Eloísa está debajo de un almendro*⁸⁶ (fig. 20), Cifesa apostaba por una comedia de tintes fantásticos y de humor absurdo que podría causar un cierto desconcierto entre el público, pero en el que la fotogenia de una actriz tan conocida como Rivelles contribuiría a reconducir y cohesionar⁸⁷. Se trata de una película coral, que adaptaba una obra de Enrique Jardiel Poncela estrenada en 1940. Al margen de los personajes estrambóticos

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ COMAS, Ángel. *Op. cit.* p. 97-98.

⁸⁶ Fecha de estreno en Madrid: 21 de diciembre de 1943. (HUESO, Ángel L. *Op. cit.* p. 141). Fue la segunda película de mayor permanencia en el local de estreno de Madrid, con cinco semanas en cartel (CAMPORESI, Valeria. *Para grandes y chicos...* *Op. cit.* p. 119).

⁸⁷ BENET, Vicente J. "Tipologías del estrellato..." *Op. cit.*

que entran y salen de campo a ritmo acelerado, la trama deriva en su tramo final hacia la resolución por parte de la policía de un asesinato cometido hace años y oculto entre secretos familiares, aunque sin abandonar nunca el tono cómico.



Fig. 20

Rivelles interpreta un personaje de aire distinguido y de buena posición social, que luce elegantes trajes. No adopta una actitud pasiva ante los misterios que alberga una vieja y lóbrega mansión, que afectan directamente a su pasado y su propia identidad. De esta forma, la película parece seguir la estela del éxito, aunque en un sentido paródico, de la producción norteamericana *Rebeca* (Alfred Hitchcock, 1940), ganadora del Óscar a la mejor película. En España se estrenó en 1942, ya que hasta entonces apenas llegaban producciones norteamericanas, y tuvo un éxito de público extraordinario y gran influencia entre los realizadores⁸⁸. Inauguró un modelo de subgénero gótico bastante prolífico en esos años y que causó también un fuerte impacto aquí, al igual que en otros países, y de la que es posible rastrear su influencia en *Eloísa está debajo de un almendro* y en *El clavo*⁸⁹.

Cabría preguntarse si, además de las influencias argumentales y de ambientación, la película de Rafael Gil dota a su protagonista femenina de algunos de los rasgos de sus homólogas en estas historias góticas. Sin olvidar que no estaríamos más que ante una parodia, la Mariana de Rivelles guarda ciertas semejanzas con la segunda señora de Winter de Joan Fontaine, al menos en cuanto a apariencia y vestuario. Esta heroína gótica es una mujer pasional, fuerte y valiente, acechada por el pasado, que se mueve por un espacio doméstico siniestro que la victimiza, mientras que en un segundo nivel narrativo,

⁸⁸ GONZÁLEZ GARCÍA, Fernando. "El discurso sobre la técnica en *Primer Plano*, 1840-1845", *Secuencias: Revista de historia del cine* n. 19 (2004). p. 31-51.

⁸⁹ FANÉS, Félix. *El cas CIFESA...* p. 214.

simbólico, aparece como un sujeto deseante y no resignado a verse privado de un final feliz para su romance en contra de las expectativas o los indicios incriminatorios contra su amado⁹⁰. En nuestro caso, al margen de los paralelismos que se pueden establecer en la construcción del personaje y que pueden ayudar a dibujar sus significados, no nos aporta mucho este tipo análisis psicoanalítico que además habitualmente no abunda más allá del nivel textual. Sin embargo, parece más relevante el lugar elevado al que, por asimilación, accede en su carrera como actriz cinematográfica.

Una condición de estrella emergente que se vio consolidada por la mayor repercusión que en los medios tuvo *El clavo*⁹¹ [fig. 21]. Ya meses antes de su estreno, con motivo de la promoción del filme, el retrato de Rivelles, ataviada con el vestuario de época propio de la película, ocupó la portada de *Primer plano* del 9 de enero [fig. 22]. Era la tercera ocasión en que la publicación le dedicaba este espacio privilegiado, pero en este número mucho más que en los dos anteriores, la fotografía, además de resaltar su belleza, transmitía una determinación que no era propia de una joven que aún no había cumplido los veinte años. La película supuso un cambio de registro importante en la carrera de la actriz, cuyo éxito le encaminaría a abandonar la comedia y centrarse en dramas de época. Asimismo, la gran fotogenia de Rivelles, que, en *El clavo*, encontró como aliado un tratamiento sofisticado a cargo del operador Alfredo Fraile⁹², se convirtió en una de sus características definitorias y más alabadas como estrella.



Fig. 21



Fig. 22

⁹⁰ PARRONDO, Eva. "'La mujer' en el cine gótico: Rebecca (Rebecca, Alfred Hitchcock, 1940)", *Secuencias: Revista de historia del cine* n. 25 (2007). p. 79-93.

⁹¹ Fecha de estreno en Madrid: 5 octubre 1944. 26 días en cartel (HUESO, Ángel L. *Op. cit.* p. 92).

⁹² BENET, Vicente J. "Tipologías del estrellato... *Op. cit.*

Ella era la protagonista de uno de los principales exponentes de esas producciones de ‘calidad’ que sustentaban su prestigio en fuentes literarias del siglo XIX que no estuvieran contaminadas por el liberalismo de la época. El éxito de *El escándalo* (Rafael Gil, 1943) probablemente explique los motivos por los que el director se decidió a adaptar una nueva obra de Pedro Antonio de Alarcón que, aunque contenía algunos elementos que podrían resultar problemáticos (emancipación femenina, homosexualidad, relaciones extramatrimoniales...), fueron debidamente transformados en el guion en un discurso propagandístico nacionalista y moralizante⁹³. De todos modos, este tipo de filmes de ambiente decimonónico fueron comunes en las filmografías occidentales de los años cuarenta, los llamados *costume dramas*, que ofrecían a las espectadoras el placer de observar cómo mujeres descarriadas o caprichosas demostraban sus habilidades para la apariencia y para librarse de las ataduras que las constreñían⁹⁴.

Aquí, su personaje está rodeado desde las primeras secuencias de un halo de misterio que conserva hasta prácticamente el final. El plano de su rostro cuando ella se alza el velo para revelar su verdadera identidad a su amado Javier Zarco (Rafael Durán), el magistrado que, sin saberlo, la ha perseguido y ahora la juzga, posee una gran fuerza expresiva. Blanca/Gabriela (Amparo Rivelles) confiesa en el juicio que ha asesinado al hombre que la obligaba a aceptarlo en matrimonio, so pena de que su padre acabara en prisión por unos delitos de fraude en los que él mismo lo había involucrado. Un clavo introducido en su cerebro mientras dormía fue la solución que había hallado para acabar de manera discreta con el chantaje. Sin embargo, la fatalidad y la casualidad que pesa sobre toda la historia había desbaratado los planes de restaurar un merecido final feliz, a ojos del espectador, que se tiene que conformar con la conmutación de la pena de muerte por la reclusión de por vida de la protagonista. El sombrío entorno de la película puede ser también una metáfora de las “tinieblas de la posguerra”. En él, el personaje de Blanca aparece y desaparece. El deseo sexual latente entre los amantes nunca es satisfecho, y el goce físico es sustituido al final por su comunión mística⁹⁵.

⁹³ TORRES-POU, Joan. "El discurso propagandístico del franquismo en las adaptaciones cinematográficas: El clavo de Rafael Gil", *Bulletin of Spanish Studies* n. 2 (2005). p. 205-214.

⁹⁴ LABANYI, Jo. "The ambivalent attractions of the past: Historical film of the early Franco period", en LABANYI, Jo y PAVLOVIC, Tatjana. *A companion to Spanish cinema*. Malden, Wiley-Blackwell, 2013. p. 256-264. esp. 261.

⁹⁵ LOSILLA, Carlos. "Ver hacia dentro, mirar hacia fuera: El deseo femenino en el cine del franquismo", *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* n. 23 (2017). p. 19-28.

El clavo sería el último título de Amparo Rivelles en su primera etapa vinculada a la productora Cifesa. La compañía entró en una fase de crisis que llevó a una desbandada por parte de sus estrellas⁹⁶. Rivelles comenzaba entonces a erigirse como una de las estrellas destacadas del firmamento cinematográfico español, tal como lo confirma la crítica sobre *El Clavo* publicada en *ABC*:

“Amparito Rivelles llega en el papel de protagonista a la perfección interpretativa. En plena madurez de su arte cinematográfico, la ductilidad de su talento sabe recoger los matices y modalidades más variados para llegar a hacer una verdadera creación, del personaje de Blanca⁹⁷.”

Sin embargo, la verdadera confirmación de Amparo Rivelles como una gran actriz dramática llegaría con *Eugenia de Montijo* (José López Rubio, 1944)⁹⁸. La película era una respuesta a la producción norteamericana *Suez* (Allan Dwan, 1938), estrenada en España en 1943 sin problemas con la censura, pero que fue considerada ofensiva en determinados círculos por el tratamiento ‘inadecuado’ hacia la esposa española del emperador Napoleón III⁹⁹.

Se trata de uno de los contados personajes históricos femeninos que las derechas españolas reverenciaban como ilustre. Por ejemplo, Eugenia de Montijo forma parte del conjunto de perfiles que la dirigente falangista Mercedes Sanz Bachiller, fundadora del Auxilio Social, recoge en la selección de biografías titulada *Mujeres de España*, publicada en 1940. Una serie de relatos breves sobre las mujeres que, desde su perspectiva, había tenido un papel importante en la gloria de la nación. Estaba integrado fundamentalmente por reinas y santas, aunque también incluía algunas heroínas, como Agustina de Aragón, o escritoras y artistas como Rosalía de Castro o Emilia Pardo Bazán. Vale la pena destacar, como anticipo de lo que a continuación veremos, la visión que de ellas se ofrece: católicas y patriotas, pero no domésticas ni sujetas a disciplina. Más bien, cercanas al poder y con capacidad de mando, audaces, prestas a la acción, capaces de insuflar aliento a sus compañeros o súbditos, firmes, enérgicas, magnánimas... Cualidades y funciones

⁹⁶ FANÉS, Félix. *Cifesa...* *Op. cit.* p. 186.

⁹⁷ “Novedades cinematográficas. Estreno de “El clavo”, en función patrocinada por la Asociación de la Prensa”, *ABC*, 6 de octubre de 1944.

⁹⁸ Fecha de estreno en Madrid: 16 de octubre de 1944. 21 días en cartel (HUESO, Ángel L. *Op. cit.* p. 159).

⁹⁹ DÍEZ PUERTAS, Emeterio. *Op. cit.* p. 247-248.

que compatibilizaban con la maternidad y el matrimonio¹⁰⁰. Una visión bastante coincidente con la de la protagonista del filme de José López Rubio.

El estreno de *Eugenia de Montijo* estuvo precedido por una potente campaña de promoción, en la que, casi hasta el mismo instante de su llegada a la cartelera, su protagonista estuvo prácticamente ausente. Se alababa la lograda recreación histórica a través de los decorados y el vestuario, el rigor en la escritura del guion, una dirección cinematográfica cuidada, un elenco de actores de prestigio... y sobre todo se destacaba la relevancia histórica del personaje principal, calificada como una “española universal”. Se dejaba entrever una cierta desconfianza hacia que Amparo Rivelles, tal vez por su juventud o su imagen frívola, pudiera encarnar los altos valores nacionales que el filme había de representar. Unas reticencias que cesaron en el momento del estreno, cuando se impuso su imagen, elegante, poderosa y fascinante, y fue definitivamente tratada como una gran estrella.

Sobre la pantalla, Eugenia de Montijo es una bella joven aristócrata de carácter decidido, quien, tras un primer desengaño amoroso, consagra su existencia a la consecución de una boda con quien había de convertirse en emperador de Francia, para acabar con una república “que ya dura demasiado”.

Una mujer que, desde la óptica tradicional, despliega habilidades consideradas masculinas y afirma que, si fuera hombre, saldría a la calle a luchar sin miedo a perder la vida. De hecho, la aristócrata española no sabe separar los sentimientos amorosos de su compromiso de servicio al imperio¹⁰¹. El presentismo del filme resulta evidente, y ese ideal que se menciona con gravedad repetidamente en la película, aunque expresado de manera ambigua, se aproxima más a la concepción falangista del destino universal de la nación española que al momento histórico de la restauración imperial en el país vecino¹⁰².

¹⁰⁰ CENARRO, Angela. "Trabajo, maternidad y feminidad en las mujeres del fascismo español", en AGUADO, Ana y ORTEGA LÓPEZ, Teresa María. *Feminismos y antifeminismos: Culturas políticas e identidades de género en la España del siglo XX*. Valencia, Universitat de València, 2011. p. 229-252.

¹⁰¹ ROSÓN, María. "Historia e identidad: Heroínas en el cine histórico español de los cuarenta", en CAMARERO, Gloria, CRUZ, Vanesay DE LAS HERAS, Beatriz. *I Congreso Internacional de Historia y Cine*. Madrid, Universidad Carlos III, 2008. p. 330-343.

¹⁰² Para la ideología falangista, el Imperio no era una figura retórica, sino la culminación de su idea de la nación como unidad proyectada hacia el exterior. En un sentido palingenésico, España estaba llamada a volver a retomar su ‘misión’ imperial, plasmada, como en el resto de fascismos, en la revolución permanente. Un ultranacionalismo fascista que, junto al nacionalcatólico o reaccionario, dio luz a uno de los dos grandes proyectos nacionalistas del franquismo, que, a juicio de Ismael Saz, representó el mayor esfuerzo de nacionalización de la España del siglo XX desde

No en vano, nos encontramos todavía en un momento previo a la derrota definitiva del Eje en la Segunda Guerra Mundial, cuando el régimen acelerara su proceso, nunca completado, de desfascistización¹⁰³.

Cuando finalmente Eugenia es coronada emperatriz, se representa el triunfo de la mujer española sobre otras pretendientes, gracias no solo a su belleza, que no deja de ser un espejo del alma, sino a su entrega a la causa política y a sus virtudes morales y religiosas. Luis Napoleón (Mariano Asquerino) es un hombre maduro y mujeriego, que pretende convertirla en una más de sus conquistas. Pero ella afirma que no la harán una ‘Pompadour’, y cuando él trata de seducirla, le advierte: “Para llegar hasta mí, hay que pasar primero por la iglesia”. Las francesas la tachan de demasiado devota y piadosa, pero su defensa de la religión es más una proclama política contra el laicismo que un verdadero sentimiento religioso.

Hasta qué punto representa a la mujer española o es el símbolo de la propia nación no resulta fácil de dilucidar¹⁰⁴. En cualquier caso, como encarnación de la ‘patria’ exhibe un perfil poco común. En un momento de debate sobre la ‘españolada’¹⁰⁵, Amparo

posiciones antiliberales y antidemocráticas. (SAZ, Ismael. *España contra España... Op. cit.*). Dos corrientes que, como ya vimos en la introducción, fueron la base de la dictadura, pero que, al tener orígenes ideológicos diferentes, propiciaron concepciones nacionalistas no coincidentes. Frente al ideal imperial maximalista de los fascistas, para quienes nada se situaba por encima de la nación, que era eterna y radicaba en el pueblo, el nacionalismo reaccionario entendía que la monarquía, la Iglesia y el ejército eran sus fundamentos, y no una contingencia. Era tan radical como el fascista en su voluntad de destruir el liberalismo y la democracia, pero, por el contrario, no aspiraba a ir más allá de él, sino a la vuelta a una sociedad tradicional y elitista. (SAZ, Ismael. "¿Dónde está el otro? O sobre qué eran los que no eran fascistas", en ANTÓN MELLÓN, Joan. *El fascismo clásico, 1919-1945 y sus epígonos: Nuevas aportaciones teóricas*. Madrid, Tecnos, 2012. p. 155-190).

¹⁰³ SAZ, Ismael. "Las raíces culturales del franquismo... *Op. cit.* p. 21-51.

¹⁰⁴ Un interesante estado de la cuestión sobre género y nación lo podemos encontrar en ANDREU MIRALLES, Xavier. "El género de las naciones. Un balance y cuatro propuestas", *Ayer* n. 106 (2017). p. 21-46, en el que se hace un recorrido historiográfico sobre el tema en el mundo contemporánea y se formulan cuatro propuestas de estudio, que pretenden que la incorporación de la dimensión de género al análisis de los discursos sobre la nación no sea simplemente un complemento sino una mirada transversal que permita un replanteamiento en su conjunto.

¹⁰⁵ La ‘españolada’ fue objeto de uno de los debates más ardientes y complejos de los años cuarenta. La revista *Primer plano* encabezó el grupo de los contrarios a este género, que se identificaba con las películas llamadas folclóricas, al que se acusaba de impedir que el cine español encontrara su verdadero ser. Desde sectores del régimen se las consideraba sospechosas por ceder demasiado protagonismo a la plebe y se conminaba a limitar un populismo que podía resultar conflictivo (CASTRO DE PAZ, José Luis. *Un cinema herido... Op. cit.* p. 58-69). Pero más allá de las lecturas tradicionales que han incidido en su asimilación de las visiones exóticas difundidas por los viajeros foráneos del siglo XIX o de las que lo han defendido como expresión genuina de la cultura española, cabe otra propuesta de análisis de la españolada como un producto más de las transformaciones hacia la modernidad, que se remonta a finales del siglo XIX (BENET,

Rivelles comparte escasos rasgos con las artistas folclóricas del momento. Y si consideramos algunos de los principales antecedentes que han simbolizado la nación, no se aprecian tampoco muchas afinidades con Imperio Argentina, que aún mantiene en los primeros cuarenta el aura de gran estrella¹⁰⁶; e incluso con la figura de Raquel Meller en los veinte, quien a pesar de su carácter moderno y cosmopolita ofrecía un marcado componente racial y exótico, que entroncaba con el mito de Carmen¹⁰⁷, del que Rivelles carecía. Ni mantillas, ni relicarios. Ni castiza, ni popular [fig. 23].

A lo largo de toda la película, desde las primeras secuencias en que juega con sus pretendientes hasta su negociación matrimonial (pues al fin y al cabo es eso lo que en una de las secuencias se representa, en la que ella ofrece al todavía presidente de Francia no solo su aportación económica al golpe de Estado) transmite la idea de una mujer que maneja su propio destino. Una vez más, no hay una figura patriarcal que la tutele, pues este papel, como en la vida real, lo ejerce su madre. Pero al mismo tiempo, esa agencia personal de la que dispone se dirige a cumplir con el mandato que se espera de ella como mujer: el matrimonio. Asume y ejemplifica, por tanto, la misión patriótica del ideal de feminidad franquista, en el que la maternidad era sublimada y la mujer, reclamada como pieza fundamental en la construcción del Nuevo Estado¹⁰⁸.

Vicente J. y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. "La españolada en el cine", en MORENO LUZÓN, Javier y NÚÑEZ SEIXAS, Xosé M. *Ser españoles. Imaginarios nacionalistas en el siglo XX*. Barcelona, RBA, 2013. p. 560-591).

¹⁰⁶ En los años treinta, la españolada dio lugar a un peculiar *star system*, que abarcaba el ámbito del cine, la radio, la escena musical y la discografía, que tenía como principales figuras femeninas a Imperio Argentina, Estrellita Castro y Antoñita Colomé, que combinaban rasgos arquetípicos con otros que remitían a la modernidad. Las tres mantuvieron una posición destacada en los primeros cuarenta, tras haber participado las dos primeras en producciones rodadas en la Alemania nazi durante la Guerra Civil; aunque el género tuvo que ser sometido a los paradigmas ideológicos y estéticos del nuevo régimen. (*Ibidem*).

¹⁰⁷ GARCÍA CARRIÓN, Marta. "Peliculera y española. Raquel Meller como icono nacional en los felices años veinte", *Ayer* n. 106 (2017). p. 159-181

¹⁰⁸ DI FEBBO, Giuliana. "Nuevo estado, nacionalcatolicismo y género", en NIELFA, Gloria. *Mujeres y hombres en la España franquista: Sociedad, economía, política, cultura*. Madrid, Universidad Complutense, 2003. p. 19-44.



Fig. 23



Fig. 24

El diario *ABC*, dirigiéndose a las espectadoras, se encargó de resumir buena parte de los valores de la protagonista del filme:

“La mujer española se verá reflejada en la vida (...) de aquella española que triunfó en París sin otras armas que las de su feminidad (...) *Eugenia de Montijo* supone la satisfacción de una necesidad romántica, y las espectadoras apreciarán, a través de su sensible temperamento, todo el mérito singular de aquella "españolita" que pisó las alfombras de los palacios con garbo y con firmeza haciendo honor a su raza y que dando al amor una importancia decisiva, sostuvo su virtud a la altura de su belleza y no claudicó sino ante el ara sagrada, despreciando riquezas y honores que lesionaran su reputación.”

Y concluye el artículo:

“Amparito Rivelles encarna la figura, maravillosa de la protagonista, y Mariano Asquerino, la del enamorado Emperador. Ambos se apoderan de los personajes y palpitan con ellos hasta fundirse, como en las definitivas creaciones del arte, la ficción con la realidad”¹⁰⁹.

El mismo director, José López Rubio, subrayaba la voluntad de representar “un cuento de hadas” en el que Eugenia de Montijo/Amparo Rivelles, fundidas la persona y el personaje, encarnaban la aspiración soñada de las jóvenes españolas:

“- ¿Se adapta el tipo que usted se tiene figurado al modo de ser de Amparito Rivelles?

¹⁰⁹ "Función de gala en el cine Lloréns. El estreno trascendental de esta noche. La mujer española y «Eugenia de Montijo»". *ABC Edición Andalucía*, 17 de noviembre de 1944.

- De un modo perfecto. Desde luego, le puedo asegurar que no es la falsa Eugenia de Wintelhalter de las pamelas y de las crinolinas.

- Sí, tiene usted razón. Lo maravilloso de esta película sería que cada uno de nosotros viéramos interpretada en ella, precisamente a la Eugenia que todos nos suponemos.

- Una mujer cuya vida tiene el encanto de un cuento de hadas. ¿No es esto lo que las mujeres españolas han imaginado siempre de ella?

- Sí; eso es.

- ¡Ah! Pues yo no pienso desvanecer ese concepto.

- ¿Y con qué cuenta usted para lograrlo?

- Cuento con Amparito, y ya es bastante.

Lo dice tan rotundamente que hay que creer más que nunca en la exactitud de esta Eugenia rediviva”¹¹⁰.

Conviene aquí anotar cómo el recurso a unas características genéricas cinematográficas determinadas no solo sirvió para intentar asegurar el éxito de la película, sino que también impone algunas consideraciones en el marco de su análisis. Estas son la combinación de elementos de un imaginario popular creado a partir de referentes históricos con las convenciones visuales propias de los *costume dramas*, como la fastuosidad del decorado y el vestuario, y la narración a partir de un código fácilmente reconocible por el público, como era el melodrama¹¹¹. Cabría preguntarnos si se puede incluir el filme dentro del subgénero de las películas de mujeres¹¹². Una cuestión

¹¹⁰ YUSTE, Tristán. "Eugenia de Montijo o la española universal". *Primer plano*, 186, 7 de mayo de 1944.

¹¹¹ CASTRO DE PAZ, José Luis. *Un cinema herido... Op. cit.* p. 140.

¹¹² Según Pam Cook, estas películas se diferenciarían del conjunto de melodramas en su construcción a partir de un punto de vista femenino que motiva y domina la narrativa y porque están dirigidas a un público específicamente femenino. Se podrían tomar como paradigmáticas las producciones de Hollywood dirigidas en los años cuarenta y cincuenta por Douglas Sirk, Vincente Minelli y Fritz Lang. Las películas de mujeres estarían desplazadas a los márgenes de la industria, en tanto que no existen ‘películas de hombres’, sino simplemente ‘cine’, ya que se presupone que el realizado desde el punto de vista masculino abarca al conjunto de la sociedad. Algunos autores, como Thomas Elsaesser, han destacado su capacidad de criticar la opresión doméstica que padecían las mujeres en las familias americanas de clase media, o, como Laura Mulvey, la transgresión de las barreras de sexo y clase que cometen sus protagonistas y que suponen un desafío a las convenciones sociales, que habitualmente acaba en un castigo y que convierte el deseo femenino de escapar a su destino en una mera fantasía irrealizable. Pero que, según añade Pam Cook, a pesar de su intención conservadora, estos melodramas tenían un efecto contradictorio, puesto que al negar la posibilidad de que se imponga el deseo y el punto de vista femenino, se está admitiendo a la vez su existencia. Para Mulvey, el melodrama difiere de los géneros masculinos en tanto que se ocupa del mundo privado, de las relaciones sexuales y familiares, mientras que la otra cara de la moneda, serían los géneros que privilegian la figura del héroe masculino y marginan a los personajes femeninos. Así distingue entre el melodrama trágico

compleja, ya que como apunta Christine Gledhill, el llamado *woman's genre* es una categorización retrospectiva, en la que el género (*gender*) juega un papel que deslegitima el melodrama frente a la tragedia y el realismo, asociada a la acción y la violencia, que se vincula con lo masculino. Los sentimientos y la emotividad, identificados con lo femenino, son reducidos al sentimentalismo, la exacerbación, la domesticidad, al escapismo o a la cultura popular feminizada. El melodrama se convierte en un lugar de conflicto y negociación entre identidades culturales (de género y también de clase, raza...), que no solo nos habla de cómo son las cosas en una coyuntura dada, sino también de los deseos primarios y de las resistencias que contiene¹¹³.

Hacer casar todo ello en el análisis de *Eugenia de Montijo* es complicado. En la película se dan algunos de los elementos comentados. Especialmente el deseo femenino como motor de la trama, la voluntad férrea de Eugenia por conquistar el amor de Luis Napoleón. Aunque a menudo queda la impresión, como ya se ha indicado, que lo que persigue es principalmente el matrimonio como acceso a un estatus social y político. En las películas de mujeres de Hollywood, la representación del deseo femenino es la del ideal heterosexual y romántico¹¹⁴, y, por descontado, aquí no iba a ser de otro modo. Pero es significativo que ese romance esté desprovisto de pasión. En este subgénero dirigido a mujeres, la protagonista no suele aparecer solo como objeto de deseo masculino, cosa que sí sucede, sino también como sujeto activo de deseo que dirige hacia el protagonista una mirada si no erótica, al menos romántica¹¹⁵. En este sentido, la gran diferencia de edad entre la pareja (cuarenta y cinco años entre los personajes reales y más de treinta y cinco entre Rivelles y Mariano Asquerino) restaba verosimilitud al romance, que tampoco la película se preocupa por enfatizar. Su propósito político pesa demasiado para que la

y las películas de mujeres. No obstante, Cook advierte de que esta distinción del punto de vista no es siempre fácil de determinar, ni se puede presuponer que la identificación de cada espectador con los personajes representados en la pantalla se debe corresponder de manera automática y unívoca con el de su respectivo sexo. (COOK, Pam. *Screening the past: Memory and nostalgia in cinema*. Londres; Nueva York, Routledge, 2005. p. 73-90) Valgan estas notas como introducción al género del melodrama en el cual podrían inscribirse buena parte de las películas visionadas para la investigación, y, en concreto, de aquellos elementos de interés para el análisis cinematográfico practicado. Con todo, como nos previene Annette Kuhn, estas aportaciones provenientes de los estudios fílmicos que en buena medida basadas en explicaciones psicoanalíticas sobre la subjetividad humana han sido criticadas por su universalismo y por no ofrecer especificidades de carácter cultural o histórico. (KUHN, Annette. "Géneros de mujeres... *Op. cit.* p. 1-17).

¹¹³ GLEDHILL, Christine. "The melodramatic field... *Op. cit.* p. 5-39.

¹¹⁴ LAPLACE, Maria. *Op. cit.* p. 154.

¹¹⁵ COOK, Pam. *Screening the past... Op. cit.* p. 80.

historia romántica despegue alegremente y funcione como en otros melodramas históricos que más adelante tendremos ocasión de analizar. Anticipa, eso sí, algunas de sus contradicciones. En el ideal de género franquista la esfera pública, y, por ende, la propaganda política, se sitúa en el ámbito de lo masculino. Sin embargo, es sobre Eugenia de Montijo, y no sobre el futuro emperador, donde se centra la acción y adquiere un protagonismo político significativo, aunque solo fuera como subalterno al varón.

Es cierto que nos encontramos ante una repetición de la fábula del príncipe azul, cuya moraleja no es otra que la consecución de la felicidad a través del matrimonio, si bien en esta ocasión la voluntad de ascenso social queda un tanto desdibujada por el origen pudiente y aristocrático de la protagonista. Sin embargo, las espectadoras también podían tomar de la película la imagen de empoderamiento femenino que transmite su protagonista, como se ha comentado. El discurso nacionalista que envuelve la promoción del filme alimenta esa visión. “Una española en un trono imperial” es uno de los eslóganes de la plana de publicidad del filme publicada en las revistas, en la que retrato de busto de Rivelles, bella y mayestática, tocado con una tiara y luciendo un escote abierto, ocupa la parte central¹¹⁶ [fig. 24]. Ella afirmará después que le fue muy placentero interpretar a Eugenia de Montijo y que le atraen los papeles basados en personajes históricos, si bien requieren de mucho estudio para adaptarse a lo descrito por los biógrafos y renunciar al temperamento propio. Pero, en cualquier caso, no duda tampoco en asegurar que prefiere los papeles dramáticos, mejor cuanto más intensos y emocionales¹¹⁷. Una orientación en su carrera que sin duda contribuyó a reforzar esa imagen de mujer fuerte.

1.4. Icono de moda y consumo

La ambientación histórica del filme dificultaría los procesos de identificación de sus seguidoras, pero no los impediría; puesto que, como ha señalado Jo Labanyi respecto a la influencia de las películas de este género en el modo de vestir de las espectadoras, no se trataría lógicamente de una imitación de la moda, sino de las implicaciones derivadas

¹¹⁶ *Primer plano* n. 209, 15 de octubre de 1944.

¹¹⁷ “Unos minutos de charla con Amparito Rivelles”. *Imágenes* n. 2, mayo de 1945.

del placer visual que podrían experimentar ante la suntuosidad y variedad del vestuario, que se interpretaba como un signo de modernidad¹¹⁸.

En *Eugenia de Montijo*, Rivelles aparece deslumbrante a lo largo de todo el metraje. Resulta guapa y elegante tanto cuando luce vestidos de fiesta en los que deja sus hombros descubiertos, como cuando lleva prendas un poco más sencillas en la intimidad de su hogar o se cubre con una rica capa con la que pretende entrar desapercibida a la residencia de Bonaparte, pero que para las espectadoras no podía pasar en absoluto por discreta (fig. 25). Su caracterización exquisita estaría completamente justificada ya que se desenvuelve en el París de la antesala de la corte imperial de Napoleón III, en la que se considera nació la idea del *glamour*¹¹⁹.



Fig. 25

Esta sería, por añadidura, una de las cualidades más estrechamente ligadas a la imagen de las estrellas de cine. La fama, la belleza, la riqueza o la apariencia cuidada y a la moda son atributos que el público encuentra fascinantes y atractivos¹²⁰. En este sentido, la cualidad glamurosa¹²¹ es perfectamente aplicable a la imagen de Amparo Rivelles,

¹¹⁸ LABANYI, Jo. "Costume, identity and spectator pleasure in historical films of the early Franco period", en MARSH, Steven y NAIR, Parvati. *Gender and Spanish cinema*. Oxford; Nueva York, Berg, 2004. p. 33-51.

¹¹⁹ Según esta hipótesis, la clase dirigente durante el II Imperio francés trató de restaurar la apariencia del orden social aristocrático prerrevolucionario, y adoptó un estilo de vida abiertamente opulento y distinguido, basado en la ostentación y el consumo de productos de lujo. (BUCKLEY, Réka. "Glamour and the Italian female film stars of the 1950S", *Historical Journal of Film, Radio and Television* n. 3 (2008). p. 267-289).

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ Se debe advertir, sin embargo, que la definición de *glamour* no es sencilla y puede resultar imprecisa, si bien es una cualidad perceptible al instante, y que comúnmente se atribuye a las mujeres. El *glamour* se asocia a la riqueza, la belleza, la fama, el talento y la fortuna. Pero al mismo tiempo es aparentemente igualitaria, puesto que se presenta no tanto como una noción de belleza natural, sino como un ideal al que casi todas pueden aspirar. Es un arma y un escudo protector. Generalmente, el *glamour* deriva, en buena parte, del papel jugado en la estrategia de

probablemente en mayor medida que a la inmensa mayoría de actrices cinematográficas españolas. Como ya sucediera en títulos anteriores a *Eugenia de Montijo* y se repetirá en los siguientes, su presencia física en la pantalla refuerza su conexión con el mundo de la moda. En un momento del filme, ella, junto a su hermana y su madre, reclaman, ávidas, a un personaje recién llegado de Francia que acude a visitarlas, noticias sobre las últimas tendencias que se llevan en París, a lo que el tal don Próspero responde que “en trajes de noche no puede progresar por delante porque es imposible, pero que por la espalda ha llegado a sus últimos extremos.” Un comentario que, a modo de admonición trasladada a los años cuarenta, nos sirve para observar la prevención que existía en las esferas dirigentes respecto al seguimiento de las modas por parte de las jóvenes de la época, sobre todo, si se consideraban extranjerizantes. Aunque principalmente el referente contra el que se reaccionaba era la idea de ‘mujer moderna’ que asociaban al período republicano¹²².

A la cabeza de esta campaña por el decoro, que se aplicaba tanto al vestido como al maquillaje, el peinado e incluso a determinadas posturas y expresiones, se encontraba la Iglesia. Su censura se dirigía contra todo aquello que se interpretara como una concesión contra la decencia y el pudor, a la vez que apelaba a un modelo de mujer caracterizado por la austeridad y la moderación, a un ama de casa ahorrativa y hacendosa¹²³. Por su parte, las falangistas trataron de marcar una cierta distancia en su actitud hacia la moda con respecto a las militantes de la Acción Católica, a las que a menudo tachaban de ‘ñoñas’, y adoptaron una posición un poco más ambivalente, entre la modernidad y la tradición. Si bien se propugnaban unos códigos de conducta y de atuendo en los que se

seducción y persuasión. El cuerpo físico es el factor principal de *glamour*, como un lienzo sobre el cual pueden inscribirse una variedad de significados, una fuente de fantasías para excitar intereses, vender productos o proveer entretenimiento. (GUNDLE, Stephen. *Glamour... Op. cit.* p. 1-13). El término se populariza a partir del Hollywood de los años veinte, en relación con la idea de la mujer como espectáculo y las narrativas de deseo que pone en marcha el sistema de estudios, y llega a su máxima expresión en la década de los cincuenta, cuando se busca imponer una cultura de consumo homogeneizadora, que a su vez, en el contexto de la Guerra Fría, dibuja una fachada seductora y deseable del capitalismo en contraste a la del comunismo soviético. (MULVEY, Laura. "Introduction: 1970s feminist film theory and obsolesce object", en MULVEY, Laura y ROGERS, Anna Backman. *Feminisms: Diversity, difference and multiplicity in contemporary film cultures*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015a. p. 17-26. esp. 22-23).

¹²² Véase, entre otras: DI FEBBO, Giuliana. "Nuevo Estado... *Op. cit.* p. 19-44; ÍD. "La cuna, la cruz y la bandera... *Op. cit.*; RODRÍGUEZ LÓPEZ, Sofía. "La Sección Femenina, la imagen del poder y el discurso de la diferencia", *Feminismo/s* n. 16 (2010). p. 233-258; TAVERA, Susana. *Op. cit.*

¹²³ BLASCO HERRANZ, Inmaculada. "Moda e imágenes femeninas... *Op. cit.* p. 135-146.

rechazaba de plano la ‘frivolidad’ y se demandaba un cierto ‘estilo’, no siempre bien definido, que fuera sobrio, aunque no masculinizado, y una forma de vestir sencilla pero elegante, acompañada de buenos modales y un encanto social¹²⁴. Unas exigencias que se reclamaban al conjunto de las afiliadas a la Sección Femenina, pero que eran mayores en el caso de las dirigentes falangistas, en la que su apariencia debía servir para marcar su estatus político¹²⁵. Sin embargo, en la práctica una de las diferencias más claras entre las dos organizaciones respecto al cuerpo femenino y su exposición pública se refería a la práctica del deporte y a la educación física, que las falangistas alentaban mientras que las de la Acción Católica reprobaban¹²⁶.

Por supuesto, los comportamientos de todas las mujeres no se ciñeron a estas normas, y las actuaciones individuales fueron muy variadas en función de las circunstancias y las decisiones personales¹²⁷. Pero ni siquiera muchas de las publicaciones dirigidas a este sector de la población colaboraban en el empeño por implantar un estilo de indumentaria femenina caracterizado por la modestia y el recato. En las revistas cinematográficas consultadas, son frecuentes las secciones dedicadas a la moda, en las que a menudo las estrellas internacionales aparecen como maniqués. El cine es acusado

¹²⁴ Véase, entre otras: *Ibídem*; DOMINGO, Carmen. *Coser y cantar. Las mujeres bajo la dictadura franquista*. Barcelona, Lumen, 2007 p. 125-131; GALLEGO MÉNDEZ, María T. *Mujer, Falange y franquismo*. Madrid, Taurus, 1983 p. 83-84; RICHMOND, Kathleen. *Las mujeres en el fascismo español: La Sección Femenina de la Falange, 1934-1959*. Madrid, Alianza, 2004. p. 35-36; RODRÍGUEZ LÓPEZ, Sofía. "La Sección Femenina... *Op. cit.* p. 233-258.

¹²⁵ GAHETE MUÑOZ, Soraya. "La Sección Femenina de Falange: Discursos y prácticas en Madrid", *Arenal: Revista de historia de mujeres* n. 2 (2015). p. 389-411.

¹²⁶ Este fue un motivo importante de desencuentro entre la jerarquía eclesiástica y las líderes de la Sección Femenina, que se hicieron con el control de este campo. A imitación de la Alemania nazi y de la Italia fascista, para la Sección Femenina la promoción de la educación física y del deporte de competición era uno de los componentes centrales de la política de género, con el propósito de formar madres sanas, y un instrumento indirecto de adoctrinamiento y de crear disciplina del grupo. Esta controversia llevó a las falangistas, convencidas de la conveniencia del ejercicio físico para la salud y el bienestar de las mujeres, a evitar cualquier acusación de feminismo por este motivo. Durante la República, la práctica deportiva había sido para muchas mujeres del ámbito urbano una forma de emancipación, y tras la guerra, a la vez que se buscaba la apoyatura en argumentaciones médicas se imponía una serie de restricciones. Así, existía una preocupación porque la ropa deportiva no fuera provocativa y una voluntad de evitar cualquier crítica por exaltar el cuerpo femenino, se rechazaban algunos tipos de deportes en favor de otros y se vetaba la profesionalización de las mujeres deportistas. (OFER, Inbal. *Señoritas in blue: the making of a female political elite in Franco's Spain (1936-1977)*. Brighton, Sussex Academic Press, 2009b p 13 y 104-121; RICHMOND, Kathleen. *Op. cit.* p. 60-68; MANRIQUE ARRIBAS, Juan C. "Incidencia del ideal de mujer durante el franquismo en el ámbito de la familia y la actividad física", *Feminismo/s* n. 23 (2014). p. 47-68.

¹²⁷ BLASCO HERRANZ, Inmaculada. "Moda e imágenes femeninas... *Op. cit.*

repetidamente, y probablemente con razón, de ser uno de los principales medios a través de los que las mujeres tratan de imitar las tendencias extranjeras¹²⁸. En cualquier caso, hay que situar este fenómeno de una moda que atraviesa fronteras, proponiendo un cambio rápido y continuo de estilos, como una expresión más de la relación simbiótica entre la expansión capitalista y la modernidad¹²⁹.

Hasta el punto de que incluso en una publicación propia de la Sección Femenina como era *Medina*, editada entre 1941 y 1945, se incluía entre sus páginas recomendaciones sobre moda o belleza¹³⁰ o se sacaba en portada a actrices famosas vestidas según las últimas tendencias en flamantes coches descapotables. Paradojas en una revista que pretendía ser una guía para la mujer del nuevo régimen, a partir de un ideal femenino fascista, basado en los conceptos de servicio, sacrificio y sumisión en los diferentes ámbitos de la vida¹³¹. Esta pluralidad y heterogeneidad de contenidos, en los que se combinaban, pues, las consignas y el adoctrinamiento político con reportajes, consultorios sentimentales o relatos, albergaban contradicciones que atañían directamente a los modelos de género y que, en definitiva, evidenciaban que la construcción de la feminidad en la posguerra fue un proceso marcado por la inestabilidad¹³².

Pero volvamos sobre Rivelles, y fijémonos ahora en su presencia fuera de la pantalla. Su contacto con el mundo de la moda resulta tanto o más evidente que en las películas. A priori, nada tampoco que pueda sorprendernos, puesto que, como ha indicado Miren Llona, la moda ya era un elemento exterior de distinción fundamental para las jóvenes de clases medias en el primer tercio de siglo. El atuendo contenía un valor simbólico definidor de clase, al que había que prestar gran atención¹³³. A esta

¹²⁸ En el apartado dedicado a la actriz Sara Montiel profundizaremos sobre las implicaciones que tiene esta visión sobre el cuerpo femenino, que atribuye a las mujeres españolas una superioridad moral respecto a las extranjeras en clave nacionalista.

¹²⁹ BUCKLEY, Cheryl y FAWCETT, Hilary. *Fashioning the feminine*. Londres, I.B. Tauris, 2002. p. 1-6.

¹³⁰ BLASCO HERRANZ, Inmaculada. "Moda e imágenes femeninas... *Op. cit.*

¹³¹ PINILLA GARCÍA, Alfonso. "La mujer en la posguerra franquista a través de la Revista Medina (1940-1945)", *Arenal: Revista de historia de mujeres* n. 1 (2006). p. 153-179.

¹³² CENARRO, Ángela. "La Falange es un modo de ser (mujer): discursos e identidades de género en las publicaciones de la Sección Femenina (1938-1945)", *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales* n. 37 (2017). p. 91-120.

¹³³ LLONA, Miren. *Entre señorita y garçon: Historia oral de las mujeres bilbaínas de clase media, (1919-1939)*. Málaga, Universidad de Málaga, 2002, p. 29-34.

consideración, se debe añadir que la moda se había configurado asimismo como un componente de la feminidad¹³⁴.



Fig. 26

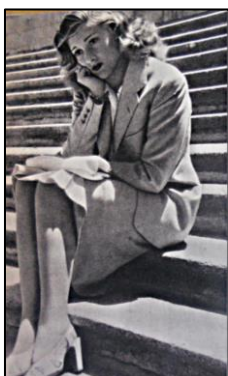


Fig. 27



Fig. 28



Fig. 29



Fig. 30



Fig. 31

En las revistas cinematográficas, la figura de Amparo Rivelles destaca por su aspecto cuidado y a menudo deslumbrante, y un estilo que se apreciaría como notablemente urbano y actual, tal como se observa tanto en los cuidados retratos de estudio como en las más informales fotos de prensa¹³⁵. La moda como una oportunidad

¹³⁴ Desde mediados del siglo XIX, se produce una clara distinción entre géneros respecto a la actitud sobre los ropajes. A partir de entonces, la moda se asocia claramente a la feminidad, mientras que a los hombres que siguen vistiendo de manera llamativa se los tilda de poco varoniles o incluso de afeminados. La vestimenta del varón burgués será cada vez más sobria, uniformada y práctica. La de la mujer mantendrá su propósito de resultar decorativa, aunque resultara incómoda o nada práctica. (ANDERSON, Bonnie S. y ZINSSER, J. *Historia de las mujeres: Una historia propia*. Barcelona, Crítica, 1991. p. 171).

¹³⁵ A modo de ejemplo, podemos fijarnos en las instantáneas publicadas en *Cámara* n. 24, septiembre de 1943 (fig. 26); DE RETANA, Alfonso. “Amparito Rivelles tiene un perro muy listo”. *Cámara* n. 30, marzo de 1944 [fig. 27]; “Gran gala en el estreno de *Locura de amor*. *Primer plano* n. 418, 17 de octubre de 1948 [fig. 28]; *Imágenes* n. 45, marzo de 1949 [fig. 29]; “Álbum de estrellas. Amparito Rivelles”. *Primer plano* n.465, 11 de septiembre de 1949 [fig. 30]; *Imágenes* n. 63, septiembre de 1950 [fig. 31].

única para las mujeres de experimentar la modernidad, a través de una actividad cultural que conectaba las esferas domésticas y públicas¹³⁶. Y Rivelles en absoluto la desaprovechó. Así se pone de manifiesto en los numerosos actos promocionales a los que acude en estos años. Su compañía, Cifesa, trató de emular el resplandor de Hollywood con diferentes iniciativas. En los estrenos de sus producciones reunía a estrellas y capitostes del régimen en unas *premieres* que, por mucho que carecieran de la suntuosidad de las norteamericanas, maravillarían al ciudadano medio. También estuvo presente en toda clase de eventos y festividades, como corridas de toros o las fallas de Valencia¹³⁷. Las revistas la retratan ataviada con distintos abrigos de pieles, elegantes trajes de noche o *chics* conjuntos de tarde.

Nos la encontramos también, por ejemplo, en el *No-Do* como espectadora de un partido de fútbol entre actores de cine y toreros. Su imagen, con unas llamativas gafas de sol, abrigo de pieles y con un cigarrillo en la mano, ofrece una sensación más moderna que la de su compañera de asiento, la actriz Pastora Peña, más discreta¹³⁸ [fig. 32]. A decir verdad, no es la única actriz que lleva pieles o luce un aspecto atildado. En otro número posterior de *No-Do*, en una de sus escasas ediciones en que se presta una especial atención a las estrellas, podemos comprobarlo con ocasión de los Premios de Cinematografía del Sindicato¹³⁹, aunque lamentablemente no dispone de audio. Se recogen imágenes de los estrenos las películas *Reina santa* (Rafael Gil, Henrique Campos y Aníbal Contreiras, 1947), *Mariona Rebull* (José Luis Sáenz de Heredia, 1947) y *La fe*¹⁴⁰ [fig. 33]. En la primera, su protagonista, Maruchi Fresno, no destaca por un porte especialmente glamuroso, como sí sucede con las otras dos, Blanca de Silos y Amparo Rivelles. Pero cabe reseñar cómo esta última ha renovado su estilo y, además de llevar un traje blanco que parece colocarla a la última, se presenta con el cabello suelto y en una tonalidad mucho más clara.

¹³⁶ BUCKLEY, Cheryl y FAWCETT, Hilary. *Op. cit.* p. 1-6.

¹³⁷ FANÉS, Félix. *Cifesa: La antorcha de los éxitos...* *Op. cit.* p. 108-109

¹³⁸ “Cineastas y toreros”. *No-Do*, noticiario n. 52 B, 27 de diciembre de 1943.

¹³⁹ Los Premios Nacionales de Cinematografía se crearon en 1940 y los concedía el Sindicato Nacional del Espectáculo. En 1945, a imitación a los Oscar de Hollywood, aparecen otros premios oficiales de carácter honorífico, cuyos galardonados solían coincidir con las producciones que habían obtenido la declaración de Interés nacional. (GUBERN, Román, et al. *Historia del cine español*. Madrid, Cátedra, 2009. p. 200).

¹⁴⁰ “Cinematografía”. *No-Do*, noticiario n. 253 A, 10 de noviembre de 1947.



Fig. 32



Fig. 33

Pero no solo es un icono de moda, también lo es de consumo. Confiesa sin pudor en una entrevista que compra sin medida ropa y calzado:

“Dedico todo mi dinero a la ropa. Me gasto un dineral en vestidos, a los que siempre he tenido una gran afición. Otra de mis debilidades son los zapatos. ¡Tengo tantos!

- ¿Cuántos?

- No te asustes: 114 pares”¹⁴¹.

No parece tratarse de un comentario banal ni de una *boutade* de las que a veces sueltan las celebridades en las entrevistas; sino un arranque de sinceridad, de una declaración que en buena medida define cuál era su estilo de vida. Ese ritmo de consumo vertiginoso es incorporado de manera consciente como uno de los rasgos de su personalidad, y así siguió manteniéndolo hasta casi el final de sus días:

“Sí, he llevado una vida de lujo porque he vivido como he querido. He hecho lo que me ha dado la gana: trabajar mucho, ganar dinero, trabajar más y pasarlo bien y conocer gente estupenda. Así que yo creo que soy una privilegiada. Me ha gustado vestir muy bien. He tenido modistas que me han vestido maravillosamente y el dinero es para gastarlo. (...) De jovencita, y después también, pensaba que si estaba trabajando como una mula y estudiando como una bestia... no tenía que privarme de lo que quisiera porque me lo había ganado yo y no se lo había robado a nadie”¹⁴².

Llama la atención, no obstante, que ya en aquella época hiciera una ostentación de su poder adquisitivo, si bien posiblemente, por ser consciente del contraste que

¹⁴¹ GARCÍA DE LAPUERTA. “La actualidad cinematográfica presentada por Risler”, *Primer plano* n. 220, 31 de diciembre de 1944.

¹⁴² AGUILAR, José. *Divinas y humanas. Mis actrices hablan de erotismo*. Madrid, Notorious, 2016. p. 32.

representaba con el mundo que le rodeaba, se enorgullecía también de ser una persona caritativa:

“Junto a esta pasión que pueden acaso reprocharme, y llamarme por ella derrochadora, buscaré una compensación, porque no todo va a ser malo. Soy tan caritativa que tengo que aislarme de los casos de necesidad para no arruinarme. (...) Si no viviera retirada, absorbida por mi labor en los estudios, se me iría el dinero en limosnas dejándome llevar de mi buen corazón y no podría tener ni vestidos ni zapatos”¹⁴³.

Es conocedora, pues, hasta cierto punto, de las penosas condiciones de vida que padecía la mayoría de la población. Sin embargo, resulta muy impactante que en la misma época en que Amparo Rivelles alardea de disponer de una colección tan amplia de vestidos y de zapatos, con qué abrigarse era un problema fundamental para las clases populares, que tenían que cubrirse con ropas andrajosas y llevar calzado destrozado. Incluso para las clases medias era un motivo de preocupación básico, que las obligaba a ‘volver los trajes’ para guardar las apariencias y reutilizar prendas hasta el extremo¹⁴⁴.

El alto nivel adquisitivo de Amparo Rivelles se muestra también, como ya se ha comentado, en su capacidad para comprarse una vivienda¹⁴⁵, mientras que la pareja de actores que forman Rosita Yarza y José María Seoane afirma que, aunque ya tienen fecha de boda, aún no han encontrado piso “pero no perdemos las esperanzas”¹⁴⁶. Dos años más tarde, en 1947, se puede leer otro reportaje en el que el lamento ante los problemas de la vivienda es todavía más agudo. Se trata de los recién casados Carlos Muñoz y Marta Santaolalla, dos intérpretes bien conocidos en la época. El subtítulo del artículo es casi

¹⁴³ RIVELLES, Amparito. *Op. cit.* p. 26.

¹⁴⁴ ABELLA, Rafael. *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco... Op. cit.* p. 72-73.

¹⁴⁵ Un diez por ciento de los hogares españoles habían sido destruidos durante la guerra, con lo que se agravaban los problemas para acceder a una vivienda digna. Los planes de construcción que se anuncian avanzan con lentitud, dadas las dificultades financieras, la falta de materiales y a unas técnicas poco desarrolladas. El Instituto Nacional de la Vivienda, creado en 1938, es el organismo encargado de promover un Plan Nacional de Vivienda para el período 1944-54, cuyos resultados quedaron muy por debajo de las previsiones. La mayoría de las nuevas construcciones fueron destinadas a la venta, con lo que se benefició a los sectores que gozaban de una posición más desahogada para adquirirlas. Además, no se debe olvidar que en estos años el éxodo rural hizo aumentar la demanda de alojamientos urbanos y nutrió de chabolas las grandes ciudades. (MOLERO, Ernesto. “«Ni un español sin vivienda»”, en LAVIANA, Juan C. *Franquismo año a año. 1944: La liberación de París anima al maquis a ‘reconquistar’ España*. Madrid, Unidad Editorial, 2006. p. 64-71).

¹⁴⁶ MORALES, Sofía. “Entrevistas veraniegas con Rosita Yarza y José María Seoane en la Casa de fieras”. *Primer plano* n. 248, 15 de julio de 1945.

un significativo grito de auxilio (“Un piso, ¡por favor!”¹⁴⁷), pues se han visto obligados a ocupar provisionalmente dos habitaciones de un hotel. Los suyos no eran dos casos aislados, sino una situación generalizada en la sociedad española¹⁴⁸.

No era, por tanto, ningún secreto que Amparo Rivelles disfrutaba de una situación acomodada y que tenía la capacidad de disponer de su propio dinero como considerase. Es “la estrella que más dinero gana (...) y también es la que más gasta”, hasta el extremo de que se permite bromear con que había dejado vacía su cuenta bancaria sin percatarse de ello. Pero visto su ritmo de vida y su carácter manirroto, esto no parece ser una sorpresa: Proyecta realizar un viaje en trasatlántico; tiene un guardarropa repleto, con siete abrigo de pieles y dos visones; una gran cantidad de joyas; en las fotografías del reportaje, se aprecia que vive en una casa con mobiliario refinado y bien equipada, por ejemplo, con un gran aparato de radio; tiene varias empleadas de servicio doméstico y dos secretarias, con las que se dice es espléndida, ya que las retribuye con muy buenos sueldos y regalos...¹⁴⁹ [fig. 34] De todo ello, presume sin ningún rubor.



Fig. 34

¹⁴⁷ MORALES, Sofía. “Carlos Muñoz y Marta Santaolalla buscan piso”. *Primer plano* n. 367, 23 de octubre de 1947.

¹⁴⁸ Por ejemplo, se calcula que, en 1943, solo en Madrid, cincuenta mil parejas de novios estaban esperando a encontrar un piso para poder iniciar una vida en común. Lo terrible era que numerosas viviendas de la ciudad permanecían vacías, porque a los constructores y propietarios de fincas urbanas les resultaba más rentable invertir en la edificación de casas lujosas para los nuevos sectores adinerados. De manera que su elevado precio creaba un problema de la carencia de vivienda para las clases medias y populares. (ABELLA, Rafael. *Crónica de la posguerra...* p. 392-394). El mercado de alquiler tampoco se libraba de la especulación y las rentas se dispararon. La figura del realquilado se hizo típica, ya que las familias de bajos ingresos pero que disponían de una vivienda un tanto espaciosa, procedían a admitir huéspedes en las habitaciones que les quedaban libres, con los consiguientes problemas de convivencia que se generaban (ABELLA, Rafael. *La vida cotidiana...* Op. cit. p. 149).

¹⁴⁹ MORALES, Sofía. “La más reciente sorpresa de Amparo Rivelles. Creer que tenía dinero en el banco”. *Primer plano* n. 389, 28 de marzo de 1948.

Por todo lo argumentado, sin duda, su modo de vida y su apariencia física, en un contexto de graves carestías, despertaría la admiración o la envidia de muchas espectadoras, que anhelarían ser como ella. Un proceso que podría ser similar al constatado por Anette Kuhn a través de los testimonios de mujeres de ambientes sociales bajos de Inglaterra que se convirtieron en jovencitas entre mediados de la década de los treinta e inicios de los cuarenta. Ellas aspiraban a una nueva feminidad, diferente a la de sus madres, en las que la apariencia personal y las ropas tenían una gran relevancia, y en el que se imaginaban tan bellas, interesantes y aventureras como sus estrellas favoritas, a las que gustaban de imitar¹⁵⁰. En un mismo sentido se expresa Jackie Stacey cuando resalta el poder de atracción que las estrellas ejercían sobre las adolescentes inglesas de los años cuarenta y cincuenta y la fascinación que sentían por su belleza física, y también por su personalidad y modo de comportamiento¹⁵¹. Aunque las circunstancias de la posguerra en España y en Reino Unido fueron muy diferentes, ambas poblaciones padecieron experiencias de restricciones equivalentes. Para las británicas, Estados Unidos representaba también un paraíso para el consumo en una época de escasez. Las estrellas del cine norteamericano de los cuarenta y cincuenta eran vívidamente recordadas por las espectadoras por su conexión con la moda, y muchas de ellas llegaron a ser consideradas las favoritas precisamente por esta asociación¹⁵².

En este punto es donde converge la construcción de las mujeres como espectadoras de cine y como consumidoras. Las estrellas se identificaban con unos determinados productos, que formaban parte de la reproducción de identidades femeninas¹⁵³. El cine operaba así como un influyente aliado de la publicidad. Tan solo entraremos tangencialmente en esta cuestión, ya que excede al tema investigado; pero vale la pena anotar unos rápidos apuntes.

El primero es la constatación de cómo en un contexto económico de autarquía, desde un momento tan temprano como los primeros años cuarenta, la mayoría de los anuncios insertados en las revistas cinematográficas, al margen de la propia promoción de películas, claro está, eran productos dirigidos a la mujer, especialmente para el cuidado

¹⁵⁰ KUHN, Anette. *Dreaming of Fred and Ginger...* Op. cit. p. 121-135.

¹⁵¹ STACEY, Jackie. "Feminine fascinations: Forms of identification in star-audience relations", en GLEDHILL, Christine. *Stardom: Industry of desire*. Nueva York, Routledge, 1991. p. 141-163.

¹⁵² STACEY, Jackie. *Star gazing...* Op. cit. p. 108-113 y 195.

¹⁵³ STACEY, Jackie. "Feminine fascinations..." p. 156.

y belleza del cuerpo. Ello nos remite a la idea expresada por Mary Ann Doane de que la pantalla de cine se convierte en un escaparate en el que se establece una asociación íntima entre el acto de mirar y el deseo de comprar, en la que el prototipo de espectador-consumidor es femenino y que a ellas se dirigen esas películas¹⁵⁴. Para el caso español, partimos también de la afirmación sostenida por Jo Labanyi de que en “los años cuarenta como en otras partes, el público cinematográfico era mayoritariamente femenino”¹⁵⁵, si bien, como nos previene Hilaria Loyo Gómez, la hipótesis de que en el período del cine clásico de Hollywood las audiencias eran mayoritariamente femeninas no ha sido probada empíricamente¹⁵⁶. Por su parte, Melvyn Stokes recuerda la existencia de encuestas practicadas en los años veinte y treinta en Estados Unidos que apuntarían en esta dirección. Sin embargo, aquello relevante no es la fiabilidad de estos estudios demoscópicos, sino el hecho de que la industria cinematográfica, dominada por hombres, asumiera que era así¹⁵⁷. Entre sus consecuencias encontramos que hay un elevado número de filmes centrados en mujeres en estas décadas, así como una mayor relevancia de las estrellas femeninas sobre las masculinas¹⁵⁸.

Sí que se constata que el *target* publicitario de las revistas analizadas incluiría de manera destacada a las mujeres de clases medias y altas urbanas con una posición económica solvente, que parece coincidir con el perfil de las lectoras al que se apela en las secciones de moda antes mencionadas, con expresiones chocantes como “¿Habrá alguien entre las que están leyendo estas líneas que no hayan sentido, y casi siempre sucumbido, a la tentación de comprarse unos zapatos de colas?”¹⁵⁹ Por otra parte, se observa que los mensajes publicitarios tienden a contravenir de manera más clara los códigos normativos en cuanto a la representación del cuerpo femenino que el resto de contenidos, lo que se aprecia especialmente en las ilustraciones. Además, no se debe subestimar el papel que la publicidad podría estar jugando en estos años como educadora acerca de los usos y costumbres de la clase social burguesa a aquellos hombres y mujeres

¹⁵⁴ DOANE, Mary A. *The desire to desire: The woman's film of the 1940s*. Washington, Georgetown University Press, 1987. p. 27.

¹⁵⁵ LABANYI, Jo. "Historia y mujer... *Op. cit.* p. 86.

¹⁵⁶ LOYO GÓMEZ, Hilaria. "Las estrellas y los deseos femeninos... *Op. cit.*

¹⁵⁷ STOKES, Melvyn. "Female audiences of the 1920s and. Early 1930s", en STOKES, Melvyn y MALTBY, Richard. *Identifying Hollywood's audiences: Cultural identity and the movies*. Londres, British Film Institute, 1999. p. 42-60.

¹⁵⁸ PRAVADELLI, Veronica. "Cinema and the modern woman", en LUCIA, Cynthia, GRUNDMANN, Roy y SIMON, Art. *The Wiley-Blackwell History of American Film*. Malden, Blackwell Publishing, 2012. p. 248-262.

¹⁵⁹ BELISA. "La estética de los zapatos". *Primer plano* n. 109, 15 de noviembre de 1942.

que aspiran a pertenecer a ella. Así, estas copiarían los vestidos, peinados y cosméticos que les ofrece la publicidad según las pautas marcadas por las actrices cinematográficas, que no siguen las recomendaciones de sencillez y decoro de la Iglesia o las falangistas¹⁶⁰. Todo ello comenzará a materializarse de manera efectiva a partir de entrados los años cincuenta, pero con anterioridad ya puede observarse en las páginas de estas publicaciones, aunque sus destinatarias potenciales fueran un sector todavía muy reducido.

En términos generales, la publicidad del siglo XX trató de introducir la idea de que la belleza femenina no era un atributo natural, sino que cualquier mujer podía alcanzarla a través del uso de los productos adecuados, ya fueran cosméticos, de aseo personal o de moda. Los anuncios reiteraban que su capacidad para conseguir o retener un marido estribaba en la aceptabilidad de su aspecto, y, por tanto, era necesario recurrir a los productos designados para prevenir el ‘desastre’¹⁶¹. Un mensaje que vinculaba la felicidad de las mujeres a su deseabilidad por parte de los hombres, y que no resultaba ajeno al que transmitía comúnmente el cine del Hollywood clásico y al discurso que se elaboraba sobre sus estrellas. En cierta manera, el *star system* norteamericano podría ser entendido como parte del amplio esfuerzo capitalista por crear un mercado femenino. Sin embargo, no sería capaz de controlar sus posibles efectos secundarios en favor de un posible empoderamiento femenino¹⁶².

Si bien no todos los sectores del feminismo han compartido esta visión y, como Naomi Wolf¹⁶³, han criticado que las promesas que los cosméticos y la moda ofrecían a través de la publicidad manipulaban y victimizaban a las mujeres, otros han matizado que la belleza externa podía ser también un medio del que disponían las mujeres para negociar su visible autonomía en la esfera social y para mejorar su autoestima. En referencia a las clases medias norteamericanas de las primeras décadas del siglo XX, Kathy Peiss señala que la industria de cosméticos explotaba la ya existente tensión entre apariencia e identidad femenina como un aspecto de autorrealización y que la proliferación de la

¹⁶⁰ AGULLÓ DÍAZ, Carmen. "Azul y rosa: Franquismo y educación femenina", en MAYORDOMO PÉREZ, Alejandro. *Estudios sobre la política educativa durante el franquismo*. Valencia, Universitat de València, 1999. p. 243-303. esp. 280-281.

¹⁶¹ LAPLACE, Maria. *Op. cit.*

¹⁶² *Ibidem.*

¹⁶³ WOLF, Naomi. *The beauty myth: How images of beauty are used against women*. Nueva York, Random House, 1991. Citado en PEISS, Kathy. "Making up, making over", en DE GRAZIA, Victoria y FURLOUGH, Ellen. *The sex of things: Gender and consumption in historical perspective*. Berkeley, University of California Press, 1996. p. 310-336. esp. 324.

industria del maquillaje estaba en relación con las experiencias cambiantes de las mujeres y su nueva participación en la esfera pública¹⁶⁴.

Una reflexión difícil de trasladar a los años cuarenta en España, cuando la condena del maquillaje por las instancias franquistas iba también pareja a la reclusión de la mujer en la esfera privada. Puesto que, como afirma Victoria De Grazia, más allá del debate sobre si el consumo es una vía de empoderamiento femenino o de opresión, las prácticas de consumo tienen que ser analizadas en cada diferente contexto y sistema político, en el que un mismo acto puede tener significados distintos, en relación a expectativas o necesidades. Los procesos de formación de identidades a través de los hábitos de consumo tienen que estar conectados con la definición de los derechos y obligaciones de la ciudadanía bajo un particular régimen político. Por ejemplo, si está reconocido el derecho al consumo y qué significado tiene en ese contexto¹⁶⁵. Una apreciación que considero fundamental en el caso de la dictadura franquista, en la que el consumo era uno de los motivos que se esgrimían como causas de la relajación de la honestidad femenina¹⁶⁶.

En las sociedades occidentales capitalistas, el consumo se ha identificado generalmente como un acto femenino, mientras que es evidente que nada hay de natural o inevitable en las prácticas modernas de consumo, sino que se trataría de una consecuencia de su rol en la división del trabajo doméstico. En la llamada sociedad de consumo, un factor importante que liga la adquisición de bienes con la modernidad es, junto a su integración en una amplia red de intercambio capitalista, un elemento constitutivo de identidad personal, de estatus social y de clase¹⁶⁷.

¹⁶⁴ PEISS, Kathy. "Making up, making over... *Op. cit.*

¹⁶⁵ DE GRAZIA, Victoria. "Empowering women as citizen-consumers", en DE GRAZIA, Victoria y FURLOUGH, Ellen. *The sex of things: Gender and Consumption in Historical Perspective*. Berkeley, University of California Press, 1996. p. 275-286.

¹⁶⁶ En el informe sobre moralidad pública en España elaborado por el Patronato de Protección a la Mujer en 1942 se advierte: "La relajación de la honestidad femenina existe y se incuba en la frivolidad infiltrada en nuestras costumbres que, bajo el común calificativo de modernidad, permitía las muchachas (en el vestido, en la asistencia a ciertas clases de espectáculos y cabarets, en la promiscuidad solitaria con los jóvenes, en el uso y abuso del tabaco y alcohol, etc.) liviandades más o menos descaradas que, por la tolerancia inconsciente de las familias, conduce al desenfreno, tanto por la progresiva debilitación de estímulos morales como por la precisión de obtener el dinero que el sometimiento de esos hábitos exige." (ROURA, Assumpta. *Un inmenso prostíbulo: mujer y moralidad durante el franquismo*. Barcelona, Base, 2005. p. 107).

¹⁶⁷ DE GRAZIA, Victoria. "Introduction", en DE GRAZIA, Victoria y FURLOUGH, Ellen. *The sex of things: Gender and consumption in historical perspective*. Berkeley, University of California Press, 1996. p. 1-11.

En el consumo de productos culturales, en el que además de ropa y cosméticos se incluyen otros como el cine, la música, las lecturas o las marcas de comida o bebida, se asume unos significados compartidos, que en muchos casos también comunican esos significados en forma de modificación de la apariencia física (ropa, peinado, maquillaje), nuevos gestos y movimientos (baile, forma de caminar, deportes) o nuevas actitudes y formas de hablar. Asimismo, vale la pena reseñar que en Italia, entre los años treinta y cincuenta, estos actos de consumo generaban reacciones entre su liberación y su represión, en cuestiones, por ejemplo, como el largo de la falda de las mujeres o los lugares a los que no se consideraba apropiado acudir¹⁶⁸. Por tanto, nada que nos resulte ajeno ni exclusivo de lo que conocemos sobre la dictadura franquista. Y, por seguir con el caso italiano y centrándonos en el período fascista, cabe recordar que la dictadura de Mussolini también se vio atrapada en sus propias contradicciones entre la insistencia en el puritanismo sexual y las recomendaciones de frugalidad económica y austeridad en los hábitos de ocio y las prácticas cotidianas en relación a asuntos como la moda femenina, que la Iglesia calificaba de paganismo moderno, mientras que los fascistas mantenían una posición ambivalente¹⁶⁹.

Hasta ahora nos hemos referido a las estrellas como consumidoras, a quienes a su vez las fans pudieran observar como modelos. Pero se da un paso más cuando estas actrices, al margen de promocionar sus películas, ponen su imagen al servicio de la venta de otros productos, en una deliberada operación de mercadotecnia. En palabras de Edgar Morin, “la estrella es una mercancía total: no hay un centímetro de su cuerpo ni una fibra de su alma ni un recuerdo de su vida que no pueda arrojarse al mercado”¹⁷⁰. Ya conocemos cómo los estudios de Hollywood utilizaron los valores ideológicos de riqueza, libertad e individualismo que encarnaba su *star system* en favor de la construcción de esa economía de consumo¹⁷¹. Las estrellas femeninas servían para vender productos en mucha mayor medida que las masculinas. Su nivel de consumo era una parte integral de la imagen de *glamour* que representaban y expresión de su ascenso social. Se sugería a

¹⁶⁸ FORGACS, David y GUNDLE, Stephen... *Op. cit.* p. 63-67.

¹⁶⁹ DE GRAZIA, Victoria. *How fascism ruled women: Italy, 1922-1945*. Berkeley, University of California Press, 1993. p. 81 y 203-209.

¹⁷⁰ MORIN, Edgar. *Op. cit.* p. 162.

¹⁷¹ MCDONALD, Paul. *The star system...* *Op. cit.* p. 54-55.

las fans que la adquisición de los productos recomendados por las estrellas les podría ayudar a atraer a un marido deseable o a cruzar los límites de su clase social¹⁷².

Sin embargo, no se ha observado en las fuentes consultadas que las estrellas españolas del primer franquismo explotaran esa vena comercial, y en contadas ocasiones son protagonistas de anuncios publicitarios. Sí se han localizado algunos ejemplos, excepcionales, y que, casualmente o no, se corresponden con dos de las actrices objeto de la investigación, aunque tampoco se ha procedido a una búsqueda sistemática de este tipo de elementos¹⁷³. Una es Sara Montiel¹⁷⁴, la otra, lógicamente, Amparo Rivelles, que es quien aquí nos interesa y de la que se han recogido dos casos. En el primer ejemplo nos vende un perfume. Viste un modelo elegante, decorado con dos grandes piezas de joyería y lleva un sombrero estrambótico. La leyenda superior reza: “Solo perfumes de calidad componen las creaciones singulares de Mirogecia”. Y la inferior: “Así lo atestigua la bellísima estrella de la cinematografía española Amparito Rivelles”. Entre medio, una anotación manuscrita y firmada por la actriz en que confirma la calidad de estas esencias¹⁷⁵ [fig. 36].

La fecha tan temprana de la publicación del anuncio nos remite a la rápida popularidad que alcanzó su carrera; sin embargo, no la hemos vuelto a encontrar en otro mensaje comercial hasta seis años después. En esta ocasión, se trata casi de un ‘descubrimiento’ en un anuncio de una compañía de radios, radiogramolas y tocadiscos, que pregonaba la exposición que tiene abierta en Madrid con productos “de gran calidad”¹⁷⁶

¹⁷² SHAROT, Stephen. "Social class in female star personas and the cross-class romance formula in Depression-era America", *Screen* n. 2 (2015). p. 172-194.

¹⁷³ A través de una fuente secundaria, tenemos también noticia de que Conchita Montes aparece “en la publicidad de una conocida marca de dentífrico” (AGUILAR, Santiago y CABRERIZO, Felipe. *Op. cit.* p. 72).

¹⁷⁴ De Sara Montiel se ha localizado su colaboración con dos marcas comerciales. La primera es un anuncio de aparatos de radio de la misma compañía que el analizado de Rivelles y en el que igualmente no se la nombra ni se le hace ninguna alusión. No obstante, se la identifica fácilmente. No se trata de una instantánea de Gyenes como la de Rivelles y resulta, por más evidente, más convencional (fig. 35). Carece también del *glamour* y de la idea de exclusividad de la anterior, y no debe sorprendernos, como posteriormente se explicará en el capítulo correspondiente, que su eslogan comercial sea “¡¡Cada aparato una maravilla!!”. (Publicidad de Avenida Radio s.l. *Primer plano* n. 433, 30 de enero 1949). La segunda es un reportaje, que puede interpretarse como publicitario, sobre un anuncio de Cocinas Orbegozo proyectado en las salas cinematográficas, en el que su protagonismo es absoluto, y que se analiza más tarde. (“Lo mejor que hemos visto con luz en la sala”. *Primer plano*, n. 484, 22 de enero de 1950).

¹⁷⁵ Publicidad de Mirogecia. *Cámara* n. 6, marzo de 1942.

¹⁷⁶ Publicidad de Avenida Radio s.l. *Primer plano* n. 419, 24 de octubre de 1948.

[fig. 37]. En una fotografía firmada por Gyenes¹⁷⁷, se ve tras uno de estos aparatos la figura de una mujer, en la que creo reconocer a Amparo Rivelles, puesto que en ningún momento se la nombra ni se hace referencia a ella. Su vestido y sombrero negros se confunden con el fondo, y solo se vislumbra la mitad de su rostro cubierto con un velo y el escote redondo de su traje. Con todo, la fisonomía y la pose de la modelo nos permiten identificarla, y cabe imaginar que ese mismo juego entre la sospecha y la certeza es el que se quiere provocar en el lector. En cualquier caso, es una asociación de imágenes que nos transmite la idea de *glamour*: belleza, elegancia, sofisticación, exquisitez...



Fig. 35



Fig. 36

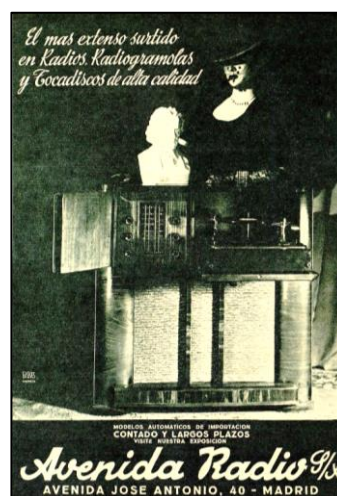


Fig. 37

No vale la pena insistir en que los significados que se desprenden de estos mensajes comerciales abundan en la construcción de la imagen estelar de Rivelles, al tiempo que irían en sentido contrario a las consignas oficiales sobre la feminidad ya comentadas. Por otra parte, no se dispone de elementos para argumentar por qué las estrellas españolas tuvieron una participación tan escasa en la publicidad de aquellos años. Tan solo procede aventurar algunas posibilidades, como que fuera una actividad socialmente mal considerada, debida a una perniciosa influencia norteamericana. Sin embargo, puesto que se dan algunos casos, no parece que existieran fuertes impedimentos, y probablemente los motivos se hallaran en que son los empresarios quienes no deseaban o no sabían cómo explotar esta oportunidad, pues tampoco parecía consolidada la idea de que la estrella es

¹⁷⁷ El fotógrafo húngaro Juan Gyenes se instaló en España en 1940 y por su estudio pasaron las personalidades del espectáculo, la política y la sociedad de la época. Paradigma de retratista que se afanaba por embellecer al máximo el rostro de sus modelos, su máxima era “sacar a los hombres como son y a las mujeres como quieren ser” (OLMEDA, Fernando. *Gyenes, maestro fotógrafo*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2012).

un producto más que se puede rentabilizar, ni estudios como los de Hollywood que se preocuparan por ello.

Por cuanto se ha expuesto en este epígrafe, se puede argumentar que la proyección de Amparo Rivelles como un icono de moda y consumo contribuyó al fortalecimiento de su imagen de estrella y a su empoderamiento personal, a pesar de que contraviniera así los principios de austeridad y continencia del ideal de feminidad franquista; o tal vez precisamente debido a ello, ya que su apuesta, ligeramente transgresora, la podría dotar de un mayor atractivo a ojos de sus seguidoras, tal como recogió Jackie Stacey para el caso de las jóvenes de la posguerra en Gran Bretaña. Muchas de ellas consideraban excitantes a las estrellas de Hollywood por el contraste que representaban respecto a su propia cotidianidad¹⁷⁸. Rivelles era una joven con independencia económica para disponer de su dinero, en un momento en que el consumo femenino recibía críticas misóginas como superficial y dilapidador, mientras que ella expresaba que comprar era un placer personal, y no un mero medio para agradar al hombre que la mira. Una actitud en cierto modo desafiante, que pone de manifiesto que el consumo no es un acto meramente pasivo, sino que supone una negociación activa y una transformación de identidades.¹⁷⁹ El consumo no es pasivo, sino que implica unas habilidades, un conocimiento, una negociación y una discriminación¹⁸⁰.

No hay que perder de vista, no obstante, que hasta ahora el análisis se ha centrado en los años cuarenta, a pesar de que diversas cuestiones expuestas puedan ser proyectadas hacia el futuro. Ello obliga a ser cauto en las interpretaciones, ya que en un contexto general de miseria económica y autarquía, la representación de Rivelles como un icono de consumo no deja de ser testimonial. De hecho, el modelo femenino hegemónico es el de ‘madre patriótica’, y este no empezará a convivir con otros hasta la década siguiente, cuando realmente inicie su andadura el nuevo referente de identidad nacional de un modelo de mujer seductora y consumidora, bajo la influencia del turismo y de la emigración¹⁸¹.

¹⁷⁸ STACEY, Jackie. *Star gazing...* *Op. cit.* p. 204-205.

¹⁷⁹ *Ibidem.* p. 206-208.

¹⁸⁰ COOK, Pam. *Screening the past...* *Op. cit.* p. 222.

¹⁸¹ BLASCO HERRANZ, Inmaculada. "Mujeres y nación: Ser españolas en el siglo XX", en MORENO LUZÓN, Javier y NÚÑEZ SEIXAS, Xosé M. *Ser españoles: Imaginarios nacionalistas en el siglo XX*. Barcelona, RBA, 2013. p. 168-206. esp. 196.

Capítulo 2. La construcción del cuerpo sexuado de la estrella (1945-1950)

“La española ha triunfado”, reconoce al final de *Eugenia de Montijo* una de sus rivales. Y esa misma imagen de empoderamiento se transfiere a una Amparito Rivelles, que cada vez se revelaba más dueña de su propia vida. Desdeñaba con humor la imagen intelectual que cultivaban otras estrellas como Conchita Montes o Josita Hernán y alimentaba la de una joven alegre y revoltosa, pero decidida, con temperamento y de fuerte personalidad. Aparecía absolutamente entregada a su trabajo, del que a menudo se quejaba, entre bromas y veras, que le robaba todo su tiempo.

2.1 Una actriz que “anda en coplas por la calle”

Sus éxitos en el cine y en el teatro, en la compañía de su madre, la elevaron indiscutiblemente a la categoría de gran estrella. Es reseñable que sea entonces cuando el diario *ABC*, un periódico de alcance nacional no cinematográfico, le dedique su primera entrevista, aunque llama también la atención el tono paternalista empleado por el reportero, quien dice cuadruplicar la edad de “esta tremenda Amparito Rivelles” a la que define como “dulce, hermosa e infantil”. A pesar de que, en contraste con otras entrevistas concedidas a medios especializados, la actriz se expresa aquí con una gran modestia, su estilo de vida habría de resultar muy atractivo, como ya hemos visto, para muchas jóvenes en aquella triste España de posguerra. Tal vez por ello, su discurso, alejado de sus prácticas, parecía ser un eco forzado de las consignas oficiales:

“- Pues lo que más me gustaría es casarme. Amar a un hombre bueno. Tener un hogar, unos hijos... Lo mejor de la vida es el amor.

- Entonces, ¿cree que el matrimonio es el amor?

- Estoy segura.

- ¿Sí?

- ¿Usted no lo cree?

- Yo, sí. Pero no se trata de mí.

- ¡Ah!, yo estoy convencida de que un buen matrimonio es el amor y la felicidad. Completamente.

- Si encuentra ese amor, ¿dejará el cine y el teatro?

- Sí. Desde luego”¹.

Tanta insistencia en las preguntas por parte del periodista, conducen a pensar que su imagen de una soltera feliz y su reciente fracasado noviazgo, sembraban de dudas la sinceridad de su discurso, y que de igual manera podía ser interpretado por las lectoras. Un mensaje tradicional de fe en el matrimonio, la maternidad y el amor romántico que sonaban más a una aspiración ideal que a un propósito por el que se sintiera realmente concernida.

Existen indicios que apuntan que esa era precisamente la percepción de la actriz que se había extendido entre buena parte de sus seguidores, que veían en ella, si no a una mujer sexualmente activa, al menos que sus relaciones amorosas no se guiaban por los complejos rituales de cortejo en los que el pretendiente planeaba una estrategia para enamorar a la joven en la que había puesto su atención. Él tenía que vencer las resistencias que, en un lento proceso de tira y afloja, ella ponía al acercamiento entre ambos². No, no era este el tipo de muchacha que se asociaba a Rivelles. Así sucedió ya desde muy temprano durante su mediático romance con Alfredo Mayo, del que nos han llegado testimonios de que por aquel entonces se cantaba una canción, a ritmo y remedo de las "Coplas de Luis Candelas", cuya letra decía: "Debajo de la capa de Alfredo Mayo, Amparito Rivelles monta a caballo"³. A pesar de que, tras esa ruptura, no se vuelve a informar sobre ningún otro noviazgo de la actriz, parece ser que hubo rumores que apuntaban a que disfrutó de otros romances, nunca confirmados por la prensa aunque a veces sí sugeridos, tal como más adelante indicaré, y que contribuirían a reforzar esa sensación de que Rivelles no era una chica más a la espera de ser llevada al altar. Ya renunció *in extremis* a convertirse en la esposa del galán más codiciado de España y no parece que ahora anduviera buscándole un sustituto. Su aparente opción deliberada por la

¹ ARIEL. "Los secretos de las damas. Amparito Rivelles se quiere casar". ABC, 9 de diciembre de 1945.

² MARTÍN GAITE, Carmen. *Op. cit.* p. 104-105.

³ La referencia a esta copla popular la encontramos en distintos reportajes periodísticos sobre la actriz publicados en los últimos años (véase, entre otros: ROMÁN, Manuel. "Adiós a Amparo Rivelles, la musa del cine de postguerra". *Libertad digital*, 8 de noviembre de 2013. [consultado 12 de julio de 2018] <https://www.libertaddigital.com/cultura/cine/2013-11-08/adios-a-amparo-rivelles-la-musa-del-cine-de-postguerra-1276503766/>); e incluso subrepticamente en algún artículo de la época sobre ella en el que, en relación a su enorme popularidad, se dice que "una estrella anda en coplas por la calle" (GÓMEZ TELLO. "Quién es quién en la pantalla nacional: Amparito Rivelles". *Primer plano* n. 310, 22 de septiembre de 1946).

soltería resultaría inquietante para los promotores de las relaciones de pareja tradicionales y formales.

Desde años atrás, se había impuesto entre las señoritas de clase media el ideal del matrimonio como el estadio donde hallar la realización personal, y el noviazgo como su preludio. Pese a que se fuera consciente de que el nuevo estado civil suponía el paso de la tutela paterna a la subordinación al marido, este cambio se sentía como una liberación y el comienzo de una vida propia⁴. En la posguerra, las políticas pronatalistas insistían en esta idea, y, por consiguiente, se reforzaba la mirada conmisericordiosa hacia las solteras, en una mezcla de piedad y de desdén. No cabía una vocación por la soltería, puesto que esta solo podía ser entendida como una desgracia derivada de la fealdad, el mal carácter o el inconformismo de la muchacha⁵.

No obstante, como ya han puesto de manifiesto diversas investigaciones, dentro de las propias organizaciones de encuadramiento social femenino que promovían estos discursos de domesticidad y maternidad, se dio una flagrante contradicción en las prácticas. Así un amplio número de dirigentes de la Sección Femenina de Falange permanecieron solteras, “cuestionando el estereotipo de la mujer no casada como objeto de lástima”⁶. La soltería les permitía conservar su puesto de trabajo, tener autonomía y una participación en la vida política y social⁷. Un activismo que resultaría difícil de compaginar con las obligaciones de la mujer casada, que les facilitaba emprender continuos viajes para atender sus responsabilidades y, sobre todo, no verse sujetas a la restrictiva y discriminatoria legislación que regulaba el régimen matrimonial⁸. De modo que la soltería podía ser una estrategia que, además de proporcionarles un acceso al espacio público, les concedía un salvoconducto al mundo laboral, del que serían apartadas legalmente al casarse⁹. Pero a diferencia de otras mujeres de clase media y alta que abrazaron el celibato generalmente por motivos religiosos, las dirigentes de la Sección

⁴ LLONA, Miren. *Entre señorita y garçonnette...* Op. cit. p. 42-45.

⁵ MARTÍN GAITE, Carmen. Op. cit. p. 37-48.

⁶ RICHMOND, Kathleen. Op. cit. p. 39.

⁷ GAHETE MUÑOZ, Soraya. "Las mujeres como transmisoras de la ideología falangista", *Cuadernos Kre* n. 8 (2013). p. 17-43.

⁸ La legislación franquista sobre el matrimonio significaba la pérdida de la independencia por parte de la mujer, que debe obediencia al marido a cambio de su protección. Una situación discriminatoria que se traduce en limitaciones como que el marido es el administrador de los bienes de la sociedad conyugal, el representante legal de la mujer debía conceder licencia para que ella pudiera disponer de sus propios bienes, etcétera. (RUIZ FRANCO, María R. Op. cit. p. 36-41.

⁹ RODRÍGUEZ LÓPEZ, Sofía. "La Sección Femenina de FET-JONS: "Paños calientes" para una dictadura", *Arenal: Revista de historia de mujeres* n. 1 (2005). p. 35-60.

Femenina mantenían un contacto estrecho con los hombres por motivos de trabajo, y tampoco era inusual que algunas de ellas, como la propia Pilar Primo de Rivera, tuvieran pareja sentimental, aunque en secreto¹⁰. Por otra parte, contradicciones muy similares provocadas por el activismo de sus dirigentes, se dieron en el seno de las Mujeres de Acción Católica, para las que su dedicación exclusiva a la organización era difícilmente compatible con asumir personalmente el modelo de matrimonio y maternidad propugnado por la Iglesia y del cual ellas eran sus apóstoles, y que cabe relacionar con un contexto de tensión entre modernidad y tradición¹¹.

Desde este punto de vista, la actitud que mantuvo Amparo Rivelles respecto a sus relaciones sentimentales puede ser interpretada como una manifestación más de las contradicciones generadas por las políticas de género franquista y de algunas de las fórmulas empleadas para resolverlas. En el dominio de la doble moral, se podía llegar a hacer la vista gorda ante determinadas situaciones, siempre que se respetaran los límites de la discreción y el decoro de cara a la galería. Los beneficiarios de esta tolerancia, tal vez entendida como un mal menor, formaban parte paradójicamente del bando de los vencedores, y contaban con la colaboración de los medios oficiales en su ocultamiento para evitar situaciones incómodas.

Con todo, la imagen de una Rivelles seductora, que disfrutaba de la compañía de diferentes hombres, todavía no se había formado y, a lo sumo, es ahora cuando empieza a perfilarse. Tras aquella entrevista titulada “Amparito Rivelles se quiere casar”, el mismo diario publica otra unos días después con el encabezamiento “Amparito Rivelles ya no se quiere casar”. Se trata de una broma a propósito de la enorme cantidad de cartas de admiradores que ha recibido con propuestas de matrimonio. Pero en esta ocasión, responde mostrándose más segura, y se permite frivolar sobre el tema, mientras que el nuevo periodista, sin la condescendencia del anterior, evidencia la imagen de empoderamiento y autonomía personal que se ha ido dibujando alrededor de la estrella:

“- Pero con entera sinceridad: dígame, Amparito, ¿es usted verdaderamente una mujer romántica, capaz de casarse con un hombre sólo por el amor?

- No me casaría jamás por otra cosa.

- Ahora, otra pregunta indiscreta: ¿cuánto gana usted diariamente?

- Al lado de mi madre mucho más que en el cine.

¹⁰ OFER, Inbal. *Señoritas in blue.... Op. cit.* p. 42-49.

¹¹ BLASCO HERRANZ, Inmaculada. *Paradojas de la ortodoxia... Op. cit.* p. 312-322.

- Y usted cree que hay en la tierra un hombre, usted lo ha dicho antes, y perdóneme que emplee sus mismas palabras, "tan suicida", que tenga el valor de casarse con una mujer como usted, acostumbrada a ganar, y me supongo que a gastar, tanto dinero?..."¹²

En estos momentos, ella parece sentirse ya libre para comenzar a hablar sin incomodidad de su relación con Alfredo Mayo, como un episodio ya superado, y, por ejemplo, no tiene inconveniente de narrar con naturalidad una anécdota sin mayor trascendencia que le sucedió con un grupo admiradoras del actor, a quien aunque no nombra, cualquiera sabría que se estaba refiriendo a él¹³. Todavía los medios se interesan por conocer quién ocupa ahora un lugar en su corazón, y, de manera discreta, a través de preguntas a su hermano Carlos Larrañaga, todavía un niño, se les hace saber a sus seguidores que no tiene novio¹⁴. Su romance con Mayo seguirá siendo recordado, si bien ambos protagonistas rehicieron sus vidas¹⁵.

2.2. La joven libre, pasional y seductora

Su siguiente título en llegar a la cartelera, en abril de 1945, será *Espronceda* (Fernando Alonso Casares, 1945)¹⁶, en el que interpreta a Teresa Mancha, la amante del escritor romántico, a quien da vida Armando Calvo. Sin embargo, durante una temporada formará parte de la compañía teatral de su madre, cuya figura, como ya se ha indicado, fue fundamental en el diseño de su carrera. A lo largo de prácticamente toda su trayectoria artística, y específicamente durante el período analizado, compaginará ambas actividades, como también era frecuente en muchos de los actores y actrices del momento.

Transcurrirán más de dos años hasta que estrene nueva película, lo que conlleva una escasa aparición en las revistas cinematográficas durante este tiempo, ya que la presencia de los intérpretes en los medios especializados casi siempre va unida a la promoción de

¹² NARBONA, Rafael. "Amparito Rivelles ya no se quiere casar". *ABC*, 5 de enero de 1946.

¹³ CASTÁN PALOMAR, Fernando. "Seguramente a Vd. lo han confundido alguna vez,, pero ¿con quién?" *Primer plano* n. 234, 8 de abril de 1945.

¹⁴ PEÑA, Josefina. "Los artistas vistos por su familia. Amparito Rivelles". *Primer plano* n. 242, 3 de junio de 1945.

¹⁵ Alfredo Mayo se casó en septiembre de 1946 con Amparo Zabala, una mujer ajena al mundo cinematográfico. Las revistas publicaron algún reportaje sobre la pareja como: MORALES, Sofía. "El señor y la señora de Mayo". *Primer plano* n. 313, 13 de octubre de 1946.

¹⁶ Fecha de estreno en Madrid: 27 de abril de 1945. 17 días en cartel (HUESO, Ángel L. *Op. cit.* p. 157).

sus películas. Exactamente lo contrario sucede respecto al diario *ABC*, que apenas presta atención a los artistas del celuloide y sí, en cambio, a los que se suben al escenario. Esta preeminencia también es aceptada en cierta manera por las revistas cinematográficas, pero no por ello dejan de fijarse en cómo el cine es también una cantera para el teatro o viceversa. Así, entre los intérpretes que comenzaron su andadura sobre las tablas se destaca a Amparo Rivelles¹⁷. Pero sobre todo se valora que se trata de una simbiosis creativa enriquecedora para ambas expresiones artísticas, que sin duda nada tiene que ver con la posición de superioridad intelectual que en determinados medios, como el citado *ABC*, atribuyen al teatro, como exponente de la ‘alta cultura’ frente al entretenimiento vulgar que provee el cine.

De manera que cuando se anuncia su regreso a la pantalla, Gómez Tello¹⁸, una de las firmas más reputadas de la crítica cinematográfica, la describe como “la admiración y envidia de todas las mecanógrafas”, “la pip-un-girl [sic] de los estudiantes”, la heredera de una tradición artística familiar de prestigio que los “caballeros maduros” reconocen con nostalgia, “y sobre todo la musa popular en flor de romances que un día se cantaron por todas las calles de Madrid”. Su imagen queda así perfectamente perfilada: atractivo físico y valor artístico. Una feminidad en la que no falta una apelación clasista, dado que son las trabajadoras las que quedan deslumbradas. Un ideal romántico que cada vez se dota de una mayor carnalidad. Puesto que Rivelles aún como pocas ese carácter extraordinario y ordinario que constituye la condición de estrella:

“El cine —caramba, el cine—, gracias a ella, vive también esa popularidad en que una estrella anda en coplas por la calle. Y es que, allá en lo hondo de su corazoncito, la gente del pueblo que ha visto a Amparito mimando emperatrices, damas del ochocientos y enamoradas de poetas presiente que, después de todo, y de verdad, la estrella es todo lo contrario de ese engolamiento de película histórica o novelón romántico. Ella se ha ganado una fama bien merecida que alimenta la

¹⁷ MEJÍAS, Leocadio. “El cine en teatro”. *Cámara* n. 76, 1 de marzo de 1946.

¹⁸ José Luis Gómez Tello se incorporó tempranamente a la revista *Primer plano* como redactor y a partir de 1943 se responsabiliza de la crítica cinematográfica de los estrenos de Madrid. Posteriormente fue nombrado redactor-jefe e incluso llegó a ocupar la dirección del semanario en su etapa final. Desde 1949, su sección recibe el título de “La crítica es libre” (lo que no sé si calificar de provocador, dada la ausencia de libertad de prensa). Desde su atalaya de crítico cinematográfico, se convirtió en el orientador ideológico de la publicación, ya antes de ser nombrado director. Sus textos adquirían el rango de editoriales e impulsaban los debates teóricos de la revista. (ORTEGO MARTÍNEZ, Óscar. *Cine, fascismo y propaganda... Op. cit.* p. 80-82 y 88-89).

curiosidad popular por “qué hace Amparito, qué sueña Amparito, qué es Amparito”¹⁹.

Tan solo unos meses antes, esta misma revista la había escogido como exponente de estrella para su sección dedicada a los oficios del cine, en un reportaje en el que no se duda en afirmar de manera categórica, mediante una de las citas destacadas en el encabezamiento de los capítulos de la tesis dedicado a la actriz, que Amparo Rivelles representa mejor que ninguna otra, lo que significa ser una estrella de cine. Se resalta el enorme éxito y popularidad que ha alcanzado a pesar de su juventud, ya que todavía no había cumplido los veintiún años. La edad es un atributo siempre presente en la estrella. La juventud es apreciada como un valor para las actrices, y aún en 1946 se resalta que Rivelles, junto a María Asquerino, son las de menor edad entre las estrellas españolas²⁰.

Pero aquello que se quiere aquí destacar es que por primera vez se la cataloga de *pin-up*. Después profundizaremos en esta cuestión, pero ahora hay que subrayar que ya se le concede abiertamente el grado de objeto sexual; pero se suaviza en la consideración que sus admiradores no son trabajadores embrutecidos, sino estudiantes. Su foto colgará de la pared de una casa decente, no de una fábrica. Al mismo tiempo se desliza cierta disponibilidad sexual, ya que “ha inspirado la musa popular en flor de romances que un día se cantaron por todas las calles de Madrid” y se reconoce que su vida da de qué hablar. Pero no hay censura grave, tal vez una pulla amable, puesto que tampoco ella resulta realmente transgresora y porque en el fondo, a pesar del engolamiento de los papeles que representa, es una chica del pueblo.

Probablemente su alejamiento de los estudios cinematográficos durante este tiempo estuvo vinculado con la crisis de Cifesa entre 1945 y 1947²¹. Al igual que la mayoría de los artistas de la plantilla, Rivelles decidió abandonar la compañía de Vicente Casanova, debido a las dificultades que venía arrastrando la productora para poner proyectos en

¹⁹ GÓMEZ TELLO. “Quién es quién en la pantalla nacional: Amparito Rivelles”. *Primer plano* n. 310, 22 de septiembre de 1946.

²⁰ MÁS, M. “Las felices parejas de nuestro cine: Maruja Asquerino y Alfonso Estela”. *Cámara* n. 87, 15 de agosto de 1946.

²¹ Las causas de la crisis hay que buscarlas tanto en factores externos como internos de la compañía. Entre los primeros, hay que tener en cuenta la crisis general que padeció el cine español con la finalización de la Segunda Guerra Mundial, debido a la creación de un mercado artificial por medio de leyes proteccionistas, o la escasez de material virgen, entre otros. Una situación que se vio agravada por la política empresarial de Vicente Casanova, que casi lleva a Cifesa a la bancarrota, con producciones de grandes presupuestos y los elevados sueldos que pagaba a sus estrellas, directores y ejecutivos. FANÉS, Félix. *El cas CIFESA... Op. cit.* p. 223-228.

marcha. Al parecer, nunca dejó de cobrar su salario semanal, a pesar de que no hubiera trabajo para ella. No obstante, la situación no era nada conveniente para su carrera y optó por dejar la compañía y entrar al poco en la nómina de Suevia Films²². La compañía de Cesáreo González compartirá con Cifesa, tras su resurgimiento en 1948, el liderazgo de la industria cinematográfica española hasta 1951. A partir de entonces, Suevia Films quedará como la primera productora del país, alrededor de la cual giraría el nuevo *star system* nacional²³.

En el otoño de 1947 se estrenarán casi simultáneamente sus dos siguientes títulos: *La fe* (Rafael Gil, 1947)²⁴, la primera colaboración de Rivelles con Cesáreo González, y *Fuenteovejuna* (Antonio Román, 1947)²⁵, que había comenzado a rodar previamente para Alhambra Films y CEA. Ambos rodajes llegaron a solaparse, haciéndolas, a juicio de Rivelles, más complicados²⁶. Su promoción fue también coincidente en el tiempo y, como veremos, contribuyeron a proyectar los nuevos rasgos de su imagen en un mismo sentido. Los dos títulos son además adaptaciones de obras literarias. Una coincidencia que no debe sorprender si se tiene en cuenta que durante la primera década de la dictadura estas adaptaciones supusieron más de un 45% del total de las producciones españolas²⁷.

Aunque la promoción de *Fuenteovejuna* comenzó más tempranamente y tal vez tuvo un mayor eco, comenzaremos el análisis por la primera que se exhibió en las salas. Así, en una información sobre el rodaje de *La fe* encontramos una de las escasas fotos publicadas en las revistas cinematográficas en la que Rivelles aparece asociada a una actitud religiosa. Se trata de una secuencia del film en que la actriz aparece arrodillada ante un sacerdote²⁸, de modo que la película de Rafael Gil aparentemente podría indicar una ruptura del discurso que estamos manteniendo; y, sin embargo, como argumentaremos, lo refuerza.

²² DE PACO NAVARRO, José y RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Joaquín. *Op. cit.* p. 31.

²³ FANÉS, Félix. Cifesa: *La antorcha de los éxitos...* *Op. cit.* p. 158-159.

²⁴ Fecha de estreno en Madrid: 22 octubre de 1947. (HUESO, Ángel L. *Op. cit.* p. 167).

²⁵ Fecha de estreno en Madrid: 20 de noviembre de 1947 (*Ibidem.* p. 179).

²⁶ MORALES, Sofia. “2 minutos por teléfono con Amparito Rivelles”. *Primer plano* n. 333, 2 de marzo de 1947.

²⁷ Las razones que se apuntan para explicar este insistente recurso de las fuentes literarias son variadas: “la escasez de guiones originales, el prestigio del texto, su éxito comercial (especialmente en el caso de obras teatrales) o la adecuación de su contenido con el mensaje ideológico que se pretendía difundir, eran algunas de las más evidentes.” PÉREZ BOWIE, José A. *Cine, literatura y poder: La adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1950)*. Salamanca, Librería Cervantes, 2004. p. 51.

²⁸ GARCÍA, Pío. “Moviola”. *Primer plano* n. 337, 30 de marzo de 1947.

Se trata, como se deduce de su título, de una producción de temática específicamente religiosa, que frente a lo que pudiera pensarse no eran abundantes en esta época. Dado que los valores espirituales que se pretendían divulgar estaban indisolublemente unidos a los morales y políticos, no era imprescindible que los mensajes doctrinales fuesen tan directos, sino que solían impregnar muchos de los argumentos de tema no explícitamente religioso. En este sentido, la adaptación de novelas de escritores del siglo XIX rabiosamente antiliberales, como Pedro Antonio de Alarcón, el padre Coloma o Armando Palacio Valdés, el autor de *La fe*, resultaba muy oportuna²⁹.

En este caso, el principal contenido de la obra sí era religioso y, significativamente desde nuestra perspectiva, la cinta resultó polémica debido a las críticas recibidas por parte de algunos de los sectores más retrógrados de la Iglesia. Se cuenta que incluso el cardenal Segura llegó a amenazar a los fieles de la diócesis de Sevilla que fueran a verla, dado que se consideraba inaceptable esa mezcla de pasiones y sotanas que narraba³⁰. Incluso la crítica del filme de la revista *Ecclesia*, órgano oficial de la Acción Católica Española (ACE) y portavoz oficioso del episcopado, “consideró intolerable que un sacerdote recién salido del seminario estuviera acechado por estas vicisitudes”. Y todo ello a pesar de que había sido premiada por el Sindicato Nacional del Espectáculo, declarada de Interés Nacional y realizada por un director declaradamente católico³¹. Una situación aún más sorprendente si se tiene en cuenta que a la gala de su estreno, celebrada unas semanas antes de la publicación de la reseña, había asistido el Ministro de Asuntos Exteriores Alberto Martín Artajo³², a la sazón, presidente de la ACE hasta su nombramiento por Franco y hombre fuerte del sector católico³³. Estaríamos probablemente ante uno de los primeros desencuentros entre los órganos del Estado y de

²⁹ PÉREZ BOWIE, José A. *Op. cit.* p. 39-41.

³⁰ DE PACO NAVARRO, José y RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Joaquín. *Op. cit.* p. 35.

³¹ NIETO FERRANDO, Jorge. *Cine en papel... Op. cit.* p. 258.

³² *Radiocinema* n. 141, noviembre de 1947.

³³ Según Javier Tusell, la entrada en el gobierno de Alberto Martín Artajo en julio de 1945 marcó el inicio del colaboracionismo del sector católico con el régimen de Franco, en el marco del nuevo contexto internacional. Discípulo de Ángel Herrera, el fundador del diario *El Debate*, fue nombrado por la jerarquía eclesiástica presidente de la Junta Nacional de la ACE en 1940. Era, por tanto, la cabeza visible del apostolado seglar español, circunstancia que influyó decisivamente en su elección por parte de Franco (TUSELL, Javier. *Franco y los católicos: La política interior española entre 1945 y 1957*. Madrid, Alianza, 1984. p. 17-79).

la Iglesia en materia de censura cinematográfica, que llevaría a que la Iglesia creara sus propios órganos de clasificación³⁴.

Pero a nuestros efectos, aquello que nos interesa resaltar es que Amparo Rivelles vuelve a la pantalla con una película de producción sólida, y de la mano de un director y de un coprotagonista masculino, Rafael Durán, con quienes, como hemos visto, ya había conseguido un notable éxito en *Eloísa está debajo de un almendro* y *El clavo*.

La fe narra la historia de un cura joven y apuesto, que tras cantar por primera vez misa, es destinado como coadjutor a la parroquia de un pequeño pueblo. El talante comprensivo y afable del padre Luis (Rafael Durán) contrasta con el del viejo párroco (Juan Espantaleón), un antiguo combatiente carlista de carácter duro e inflexible, pero también de buen corazón.



Fig. 38



Fig. 39

Rivelles encarna a Marta, la hija malcriada y caprichosa de uno de los potentados del pueblo, que desde sus primeras apariciones se muestra como una estricta devota que

³⁴ Ya desde tiempos de la República, la Iglesia mostró su interés por establecer una clasificación moral por edades de las películas como medio de asesorar a sus feligreses. Tras la guerra, encontramos dos boletines informativos que se encargaban de esta tarea: *Filmor*, dependiente de la Conferencia Católica de Padres de Familia, y el *SIPE* (Servicio Informativo de Publicaciones y Espectáculos), de las Congregaciones Marianas. A estos dos se añadirá en 1944 el Secretariado de Espectáculos de la Acción Católica. Pronto se hizo evidente la descoordinación entre los tres organismos y se llevó a cabo una unificación bajo la primacía de la ACE, que serían difundidas por boletines y publicaciones de todas las diócesis. COLMENERO MARTÍNEZ, Ricardo. "De la cruzada moral a la producción: Una historia de la Acción Católica y el cine en el primer franquismo", en LOUZAO, Joseba y MONTERO, Feliciano. *La restauración social católica en el primer franquismo, 1939-1953*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2015. p. 215-232. esp. 219-226). La crítica tenía como función formar al espectador y promocionar las 'buenas' películas. Se buscaba conseguir que cada católico fuera un espectador avezado y exigente, y que ejerciera la labor de influir en el resto del público de su entorno, de manera que se creara un grupo de presión que tuviera incidencia en la taquilla (NIETO FERRANDO, Jorge. "La reflexión y la crítica católica en la prensa cinematográfica bajo el franquismo. Del nacional-catolicismo a Ingmar Bergman", *Estudios Sobre el Mensaje Periodístico* n. 2 (2012). p. 855).

incluso se mortifica físicamente a través del ayuno o infringiéndose dolor, como acto de entrega a Dios. Cuando conoce al cura recién llegado, se enamora de él con una pasión malsana, y, de hecho, pronto el espectador intuye que es una joven psicológicamente desequilibrada [fig.38]. Su religiosidad se revela como superficial. Cambia los velos por trajes a la última moda, y no tiene reparo en insinuarse abiertamente al sacerdote. Se comporta como una adolescente alocada, ridícula... ‘ligera’, en palabras del padre Luis. Urde un plan para engañarlo, ponerlo en una situación comprometida y ganarlo para sí, sin importarle las graves consecuencias de sus propósitos. Así, se inventa que su padre se opone a que profese como monja y le pide que le acompañe a llegar hasta el convento. Él acepta para que no vaya sola. Durante el viaje trata de conquistarlo con zalamerías, y cuando hacen noche en una pensión, lo reclama a su habitación fingiéndose enferma, donde lo recibe seductora, en camisón y con el pelo suelto, para confesarle su amor [fig. 39]. Él no accede a sus insinuaciones, pero no puede evitar que se desencadene un gran escándalo. Pero incluso cuando todo su plan se ha desbaratado y su padre la ha descubierto, Marta vuelve a pedir a Luis que huyan juntos. Cuando finalmente entiende que el rechazo es ya definitivo, troca su amor en odio y le acusa de rapto, sin importarle que por su falso testimonio sea condenado a quince años de prisión. A la finalización del juicio, ambos viajan en el mismo tren, uno hacia el presidio y la otra de regreso a su pueblo. Pero se produce un accidente ferroviario en el que ella queda malherida y antes de morir confiesa a su padre que todo ha sido una infamia. Pide perdón y se reconcilia con Dios [fig.40].

Como en otros melodramas ya analizados, el comportamiento transgresor de la protagonista es castigado, en este caso con la muerte, aunque sea redimida en el instante final. El mensaje ejemplarizante que a ojos masculinos colocaba a la mujer en el lugar que le correspondía, esta glorificación del sufrimiento en el contexto de la dura realidad material de los años del hambre podría alimentar una sensación de injusticia para muchas mujeres. Al mismo tiempo, ese énfasis en el aprisionamiento femenino y en la histeria podía ser releído por las espectadoras como una exposición de los mecanismos por los cuales el deseo es reprimido³⁵. De ahí, que el melodrama pudiera ser también entendido como “un género enemigo de la moral franquista: su presentación del deseo como motor de acción y su destape de los tabúes sociales eran amenazas que la moral católica no se podía permitir”. De este modo, mediante un ataque contra las narrativas de deseo se

³⁵ LABANYI, Jo. "Feminizing the nation... *Op. cit.* p. 176-178.

culpabiliza a las mujeres que no cumplen con sus obligaciones y deciden actuar de manera libre³⁶.

De igual manera, la misoginia eclesiástica que subyace en el relato, que evoca la figura de Eva como instrumento de perdición del hombre a través de la tentación sexual, actuaría justamente en sentido contrario al que pretende transmitir el filme y reforzaría la imagen de Rivelles como símbolo sexual que se abría paso cada vez con más fuerza. El motor de las acciones de su personaje es, incluso más que el amor romántico, la pulsión sexual, y se enamora de Durán con una pasión terrenal, física, no espiritual [fig, 41].



Fig. 40



Fig. 41

No deja de ser paradójico que en una producción en la que se pretende ensalzar la religiosidad se recurra a representaciones propias del imaginario anticlerical del primer tercio del siglo XX. Me refiero a las acusaciones de que muchas feligresas de la burguesía estaban subyugadas por el clero y que incluso había sacerdotes que mantenían relaciones lujuriosas con ellas³⁷. Estas mujeres adquirirían la categoría de beatas en el discurso anticlerical republicano y eran caracterizadas sistemáticamente de forma negativa. A las esposas de los seglares, se las ridiculizaba, en mucho mayor medida que a las monjas, como mujeres fanáticas, simples y que se escandalizaban fácilmente, pero que engañaban a sus maridos, a la vez que eran utilizadas por los curas para sacarles dinero³⁸. A la luz de estos apuntes, se pueden entender mejor las prevenciones que el crítico cinematográfico

³⁶ ELDUQUE, Albert. *Op. cit.* p. 22.

³⁷ SALOMÓN CHÉLIZ, Pilar. "Beatas sojuzgadas por el clero: La imagen de las mujeres en el discurso anticlerical en la España del primer tercio del siglo XX", *Feminismo/s* (2003). p. 41-58.

³⁸ SALOMÓN CHÉLIZ, Pilar. "Devotas mojigatas, fanáticas y libidinosas. Anticlericalismo y antifeminismo en el discurso republicano a fines del siglo XIX", en AGUADO, Ana y ORTEGA, Teresa María. *Feminismos y antifeminismos: Culturas políticas e identidades de género en la España del siglo XX*. Valencia, Universitat de València, 2011. p. 71-98.

de filiación franquista Fernando Méndez-Leite escribiera a propósito del filme basado en la “discutida novela de Palacio Valdés”:

“Tampoco resultaba fácil la forma de enfocar el problema desde el punto de vista psicológico, teniendo en cuenta que el texto original llegó a bordear, incluso, lo heterodoxo. Gil superó tan ardua empresa con entusiasmo, concentrando en bellas imágenes la vida abocada al martirologio de un sacerdote, paladín de la verdad, del fervor y del amor al prójimo, en un ambiente de impiedad e incomprensión”³⁹.

En la pensión, la protagonista utiliza sus encantos para tratar seducirlo, con una actitud claramente provocativa. Aparece como una mujer decidida, independiente, que trata de desembarazarse de la tutela paterna. Todo ello, bien es cierto, dentro de los cánones del drama decimonónico con su fuerte carga de lección moral, tamizada por los códigos del género melodramático, y que por supuesto, concluye con el castigo y el arrepentimiento. Pero la imagen de Rivelles que estamos describiendo no quedaría, por tanto, en absoluto afectada por el mensaje tradicional ultracatólico que la película pretende propagar. Es más, en cierta manera, y paradójicamente, contribuye a esa imagen más sexual, erotizada y empoderada de Rivelles. Puesto que, al enamorarse de un cura, se reivindica como una mujer que ama fuera de las convenciones [fig. 42].



Fig. 42

De hecho, su papel, no es el de una joven devota de convicciones profundas, sino el de una fanática. Su imagen no queda asociada a la religiosidad, puesto que sus creencias y prácticas no nos remiten a un modelo positivo. Todo lo contrario que Durán. Él sí encarna a un personaje beatífico, que muestra la cara humana de la religión. El actor se siente encantado con su papel y además lo incorpora a su vida real, cuando explica

³⁹ MÉNDEZ-LEITE, Fernando. *Historia del cine español. Vol. II*. Madrid, Rialp, 1965. p. 514.

emocionado a una periodista que utiliza en la película su propio devocionario particular, que siempre lleva consigo, con sus estampas de colegial⁴⁰.

A lo largo de todo el período estudiado, ha sido difícil hallar declaraciones en que Rivelles se exprese acerca de sus convicciones religiosas. No obstante, en las entrevistas promocionales de *La fe* se vio obligada a opinar sobre su personaje y, como cabría esperar, lo define como “una mujer hipócrita, caprichosa y coqueta”, y añade que no cree que “a nadie le guste ser así, aunque sea en una película”⁴¹. Puede que con tales palabras quisiera curarse en salud ante el riesgo de que alguno de sus rasgos quedara adherido a su imagen personal. Y no iba del todo desencaminada. La revista *Cámara* lo describía así:

“He aquí la mujer en un papel odioso. He aquí la interpretación difícil, espinosa, impopular. He aquí la feminidad, la belleza al servicio diabólico del instinto, cometiendo uno de los mayores pecados: torcer la línea recta de una conciencia humana”.

Unas líneas en las que se cuela la misoginia del autor del texto, y que confirma la interpretación del mensaje de la película, antes expuesta, de la protagonista como una figura que nos evoca la Eva pecadora y la feminidad equiparada a la seducción entendida como engaño. No sería verosímil pensar que se pudiera proponer una reflexión equivalente sobre la masculinidad a propósito de una historia sobre un cruel asesino. Rivelles dice que su *alter-ego* en la pantalla es de una ingenuidad torturante, “histérica en su pasión por el sacerdote”, y que lo que menos le gusta de su papel es que “es fatalmente mala, un poco estúpidamente”. Por tanto, no es tan taxativa en su juicio, y parece concederle una cierta irresponsabilidad en sus actos. Explica que lo que más le gusta del filme son dos escenas dramáticas. Una, cuando trata de seducir al padre Luis con “todas las armas diabólicas de la mujer”. La otra, el momento de su muerte y expiación: “Estoy segura de que muchas mujeres malas dejarán de serlo después de ver esta película espantosamente humana”. Una reflexión postrera que parece tan obligada como el redentor final de la película. Parece mucha más auténtica la Rivelles que trata de seducir al curita que la que se arrepiente en el momento de la muerte. No se aprecia en la actriz la misma identificación mística “en cuerpo y alma” de Durán con su personaje, quien

⁴⁰ MORALES, Sofía. “En el rodaje de *La fe*”. *Primer plano* n. 341, 27 de abril de 1947.

⁴¹ CANO, Luchy. “Rafael Gil rueda *La fe*”. *Cámara* n. 99, 15 de febrero de 1947.

llega a afirmar que lleva a cabo su interpretación como un propósito de apostolado y pide a Dios que le ayude a realizarlo⁴².

La película fue muy celebrada por la crítica, que valoró muy positivamente el trabajo de los dos protagonistas, y resaltaba que la actriz estaba “admirable en su creación de la muchacha histérica víctima de una lamentable confusión sentimental”⁴³.

2.3 “Nuestra *pin-up* número 1”

Como ya se ha avanzado, de forma paralela a la promoción de *La Fe*, las revistas fueron informando sobre la producción de *Fuenteovejuna*. Se trataba de la primera adaptación de una obra de Lope de Vega por el cine español. Como tal acaparó una notable atención y desde el principio se magnificó la importancia y dificultad de la empresa. No solo por la necesaria fidelidad en la ambientación histórica de una obra señera, de la cual la reconstrucción del pueblo se decía que era lo más complejo, sino también porque era calificada como la primera película española “de masas”, es decir, rodada en exteriores con un gran número de extras. Ante el complicado reto de llevar el drama de Lope a la pantalla se encarga el guion a José María Pemán “para captar la esencia de sus valores” y ya se deja entrever que el tema podía ser problemático cuando se apunta que “guionista y director han sabido modular bien todo el desarrollo temático”⁴⁴.

Desconozco cuál era el conocimiento previo que los aficionados al cine tendrían de la obra de Lope, pero vale la pena recordar que, al margen de otros montajes teatrales que pudieran haberse representado en tiempos recientes, *Fuenteovejuna* había formado parte del repertorio de la compañía La barraca. Fue una de las obras más habituales del grupo universitario dirigido por Federico García Lorca porque era una pieza clásica que querían popularizar y porque permitía un mensaje que podía ser próximo al ideario del grupo. Realmente el texto facilita lecturas ambivalentes e incluso antagónicas. Tanto puede ser tomado como una apología de la democracia y defensa del tiranicidio, como de la superioridad de la monarquía absoluta. Se comprende pues que para vencer las

⁴² ISAAC HERNÁNDEZ, Eduardo. “Amparito Rivelles y Rafael Durán en *La fe*”. *Imágenes* n. 23, marzo de 1947.

⁴³ “La fe”. *Radiocinema* n. 141, 1 de noviembre de 1947.

⁴⁴ SÁNCHEZ, Alfonso. “Fuenteovejuna, obra excepcional del cine hispano”. *Primer plano* n. 366, 17 de agosto de 1947.

susceptibilidades que levantaba el proyecto se recurriera a un escritor inequívocamente fiable para el régimen como Pemán, y que cuando finalmente le fue concedido el permiso de rodaje por los censores, se advirtiera de los riesgos de alentar un sentido revolucionario. En esta ocasión, no hay dudas sobre la intencionalidad del filme, y el guion introduce un mensaje en defensa de la religión católica que no estaba en el texto original y lo conduce hacia una apología del poder jerárquico, a través de las figuras de los Reyes Católicos y del alcalde, a quien dota de una inusitada importancia y lo convierte finalmente en el delegado perpetuo de los monarcas de origen divino⁴⁵. Por su parte, la intervención de los reyes es sublimada. Se propone una traslación al momento presente de aquella gloriosa etapa de la Historia de España, símbolo de unificación política, religiosa, lingüística y de vocación imperial, en que la acción pacificadora y restauradora del orden de los monarcas encuentra su continuación en la del Caudillo vencedor de la contienda contra el comunismo, el ateísmo y el separatismo⁴⁶.

Luego volveremos sobre las interpretaciones políticas del filme, pero aquello que nos interesa particularmente destacar de esta película es el cambio en la mirada hacia el cuerpo de su protagonista. Tanto en su representación en la pantalla, como en la manera en que esta es reproducida en los medios. El deseo sexual del antagonista, el perverso y lujurioso comendador Fernán Gómez (Manuel Luna) es el desencadenante de la trama, y la sexualidad de Lucrecia (Amparo Rivelles) pasa a un primer plano, por encima incluso, tal vez como contrapeso, del mensaje político, y al mismo tiempo, mezclándose con él. La imagen del comendador atrayendo hacia sí con furia y lascivia a la campesina, mientras ella se resiste, es una de las fotografías promocionales más repetidas⁴⁷ [fig. 43]. Y en un pie de foto, así se confirma: “Los turbios deseos del cruel Fernán Gómez encuentran en la virtud de Laurencia la sublime resistencia que habrá de levantar contra él a Fuenteovejuna”⁴⁸. Otras fotografías facilitadas como material promocional también permiten anticipar al espectador que la presencia física de Rivelles será un elemento esencial del filme [fig. 44].

⁴⁵ COIRA, Pepe. *Antonio Román, un cineasta de la posguerra*. Madrid, Editorial Complutense, 2004. p. 116-123.

⁴⁶ PÉREZ BOWIE, José A. *Op. cit.* p. 186-187.

⁴⁷ TOCILDO, Alfredo. “Fuenteovejuna”. *Cámara* n. 101, 15 de marzo de 1947.

⁴⁸ CASTÁN PALOMAR, Fernando. “Noventa y cinco personajes hablan de *Fuenteovejuna*”. *Primer plano* n. 345, 25 de mayo de 1947.



Fig. 43



Fig. 44

Una vez dentro de la sala, el espectador pudo comprobar que, desde sus primeras apariciones en la pantalla, la belleza subyugante de Lucrecia, la hija del alcalde, es el eje sobre el que giran todos los personajes. Puesto que junto al deseo ilícito del comendador se introduce el cortejo legítimo, emprendido por Frondoso (Fernando Rey), con quien acabará desposándose, con la ilusa creencia que será la solución para que cese el asedio del comendador. Entre ambos se establece un juego de seducción amorosa que no estaba en la obra, que sirve asimismo para retratarla como una joven atractiva y coqueta [fig. 45]. Tampoco en la ceremonia nupcial se escatiman las miradas de deseo entre los contrayentes ni las bromas entre los asistentes sobre la noche de bodas. Cuando los novios danzan durante el festejo, la cámara rompe con la convención de que los intérpretes no miran directamente al objetivo [fig. 46]. El montaje nos ofrece un plano y un contraplano subjetivos de ambos, en el que el espectador percibe el intercambio de miradas henchidas de deseo, y que es una de las técnicas que la modernidad cinematográfica ha incorporado para la representación de esa pulsión sexual. Ella no queda reducida a un único patrón de simple objeto, si bien tampoco es posible obviar el sentido trágico que pesa sobre la historia, que nos remite al deseo como portador de vida y de muerte, a la comunión entre *Eros* y *Thanatos*⁴⁹.

⁴⁹ SEGARRA, Marta. "Poéticas y políticas del deseo", en SEGARRA, Marta. *Políticas del deseo: Literatura y cine*. Barcelona, Icaria, 2007. p. 9-34.



Fig. 45



Fig. 46

Se sugiere pues su disponibilidad sexual, pero sin menoscabo de su virtud. Pues a diferencia del drama de Lope, Lucrecia evita en el último momento ser violada por el comendador, quien ha irrumpido en la fiesta y la ha raptado y llevado a su castillo. Se refuerza así su bravura, a la vez que se mitiga el impacto emocional del espectador, que ya antes había asistido a cómo el déspota Fernán Gómez saciaba a su antojo el apetito sexual con las muchachas de los pueblos bajo su jurisdicción, o como no tiene escrúpulos para entregar a otra moza a sus soldados para que disfruten impunemente de ella.

En su huida, Lucrecia se arroja al foso por una ventana y se presenta así, empapada y furiosa, ante el concejo del pueblo que amedrentado debate infructuosamente qué hacer ante tal afrenta. Cuestiona su virilidad y les llama medio hombres. Ella será quien consiga despertarlos del letargo, aunque será su padre, el alcalde, quien se erige en líder y lance al pueblo contra el abusador. Lucrecia es quien encabeza el asalto al castillo, en una secuencia que permite algunas interpretaciones a las que en seguida nos referiremos. Puesto que lo que ahora interesa resaltar es que adquiere una representación en la pantalla absolutamente inédita en su carrera y que me atrevería a aventurar que también en la del resto de estrellas españolas a esas alturas de los años cuarenta.

Cuando ella se convierte en el despertar de las conciencias masculinas timoratas, resignadas y cobardes, su condición femenina no es irrelevante. No es un símbolo etéreo sino carnal, con sus ropas mojadas que ciñen su silueta y sus cabellos alborotados [fig. 47]. El ultraje se ha cometido contra el cuerpo de la mujer, símbolo a su vez de la honra patriarcal, de manera que el anhelo de justicia parece entremezclarse con el deseo sexual. En su propio cuerpo, ella encarna una explosión contra la opresión, contra la injusticia. La llamada a la rebelión es un orgasmo emocional, pero no metafórico, sino real. Ella misma, “jadeante y temblorosa”, aparece como en un acto sexual.



Fig. 47



Fig. 48

Era consciente que en este análisis de la secuencia, calificada de “cumbre”, corría el riesgo de estar pecando de una sobreinterpretación a ojos del presente. Pero más tarde comprobé que la impresión que me causó su primer visionado era muy similar a las sensaciones experimentadas por un periodista que había asistido a un pase de exhibición de las primeras secuencias montadas de la película, en concreto, de la escena del clímax dramático, que vale la pena reproducir:

“Laurencia, con el traje mojado, los cabellos pegados a su bello rostro y una expresión de odio en su mirada, ha irrumpido en la sala.

Con hirientes frases, con arrestos de mujer bravía, con valor de fiera acorralada ha insultado a los hombres, los ha llamado cobardes, los ha despreciado y... los ha compadecido. En su mirada, en sus gestos, en sus movimientos, hay una huella palpable de un gran terror; pero junto a él se alza el deseo de la rebelión, el ansia de matar si es preciso, el anhelo de lograr la libertad a costa de cualquier sacrificio. De pie junto a la mesa, jadeante y temblorosa, la he oído gritar, he visto cómo sus hombros temblaban, y cómo sus ropas se le pegaban al cuerpo, al cuerpo de una moza de Fuenteovejuna.

Y Laurencia es la corriente que todo lo arrastra, el fuego que devasta todo, el huracán incontenible que destruye las ciudades y arrasa los poblados. Todos los hombres, yo con ellos, nos hemos puesto en pie. Hemos sentido la sangre quemar nuestras venas, el pulso latir con fuerza, el corazón saltar en nuestro pecho”⁵⁰.

Se trata de un reportaje previo al estreno, y el lector tenía que imaginar la escena, puesto que el material gráfico que lo ilustra no incluye imágenes de dicha secuencia, aunque otros medios ya las habían publicado. Entre ellas, una foto-fija que sorprende que

⁵⁰ TOCILDO, Alfredo. “Antonio Román espera la sequía para reanudar el rodaje de *Fuenteovejuna*”. *Cámara* n. 101, 15 de marzo de 1947.

superara la censura⁵¹. Es un plano medio en el que se dirige decidida al concejo, totalmente empapada y con arañazos en el cuello, pero con un maquillaje perfecto que resalta sus ojos y labios. Su mirada es desafiante. Sus cabellos sueltos están mojados y también su vestido, que se ciñe a su cuerpo. Y no pasa desapercibido que la blusa mojada se pega contra su pecho y dibuja levemente sus pezones. Una imagen indudablemente erótica, como no había visto de otra actriz española. Detrás de ella, un grupo de hombres del pueblo la observan⁵² [fig. 48].

Nos encontramos ante un ejemplo más de ese ciclo de películas protagonizadas por mujeres fuertes que ha analizado Jo Labanyi, en el que los personajes femeninos en el cine del primer franquismo tienen por objeto explorar problemas masculinos, pero que indirectamente ofrecía a las espectadoras la posibilidad de realizar lecturas alternativas e identificarse con personajes cuya intención era servir de modelos de comportamiento masculino⁵³. En la película, el alcalde tiene un papel acrecentado respecto a la obra, tanto para restar argumentos a la interpretación miliciana del filme como para compensar el liderazgo femenino. De hecho, en la película se omite que Lucrecia organiza un batallón de mujeres para asaltar el castillo, aunque son finalmente ellas las que llevan a cabo el linchamiento del comendador, cuando los hombres se lo entregan arrojándolo de las murallas. Ellas son el brazo ejecutor último de la venganza, pero en el asalto a la fortaleza su presencia es muy inferior a la masculina. Sin embargo, es Lucrecia quien encabeza a la turba que entra en el castillo. Una imagen que recuerda la pintura alegórica de la *Libertad guiando al pueblo* de Eugène Delacroix⁵⁴.

⁵¹ El cuerpo de la mujer fue un asunto preferente en los comentarios que los censores anotaban sobre los guiones de las películas pasados para su revisión, en los que era común hacer advertencias sobre el vestuario femenino (GIL GASCÓN, Fátima. *Op. cit.* p. 168-169). Sin embargo, los cineastas tampoco se desentienden de alimentar el deseo erótico de los espectadores, como estrategia de atraerlos a las salas. Hay una tensión con la censura, de manera que no se llega a prescindir del erotismo, aunque fuera como elemento subyacente, que nunca es del todo silenciado y que se activa desde el propio sujeto femenino. (BOU, Núria y PÉREZ, Xavier. "Deseo y erotismo... *Op. cit.*).

⁵² ISAAC HERNÁNDEZ, Eduardo. "Laurencia y Amparito Rivelles en la trama de Fuenteovejuna". *Imágenes* n. 22, febrero de 1947.

⁵³ LABANYI, Jo. "Historia y mujer... *Op. cit.*

⁵⁴ Desconocemos hasta qué punto esta representación de la *Marianne* francesa había alcanzado en España ese significado de icono universal, si bien Karen Offen hace referencia al valor simbólico de la coincidencia de la apertura de las Cortes Constituyentes, el 14 de julio de 1931, con la efeméride de la toma de la Bastilla, y que se recurrió a la encarnación de la República en la figura de una mujer, al estilo del mencionado cuadro de Delacroix. (OFFEN, Karen. *Feminismos europeos, 1700-1950: Una historia política*. Tres Cantos, Akal, 2015. p. 454). Asimismo, como indica Inmaculada Blasco, no era extraño que los partidarios de la República

En relación con la representación del deseo femenino, Carlos Losilla sugiere que en el cine de los primeros años de posguerra este se establece desde dos puntos de vista complementarios: la deriva mística y el cuerpo-patria, que es el que aquí encajaría, en el cual se establece un paralelismo entre la mujer y la nación, que tiene que ser preservada como si se tratara de la virginidad⁵⁵. Esta sería una metáfora fácilmente reconocible a lo largo de la cinta, con continuas alusiones a la honra de las mujeres o en la secuencia en la que el padre de Lucrecia pasa la noche en vela con un hacha en la mano por si los hombres del comendador tratan de arrebatársela a su hija. Y, por supuesto, es el ultraje que el tirano comete sobre el cuerpo de las mujeres aquello que acaba por soliviantar al pueblo de Fuenteovejuna y le empuja a alzarse en armas.

En cualquier modo, vale la pena hacer notar que no se ha hallado en las revistas ninguna identificación del personaje de Lucrecia con la nación española, ni siquiera que, simplemente, entre las alabanzas que se le dirigen haya alguna referencia a su españolidad. Probablemente, convertirla en una encarnación de la patria resultaría problemático. En primer lugar, porque dado su origen popular podría entenderse que hay una peligrosa traslación de la soberanía nacional al pueblo, o peor aún, una exaltación del espíritu revolucionario. Una interpretación “milicianesca o republicanista” de la que los críticos cinematográficos se congratulan que haya quedado completamente desmentida en la cinta de Román⁵⁶. Pero también desde una perspectiva de género y no solo de clase, resultaría inconveniente, ya que la actitud de Lucrecia en el conflicto no es la de una mujer pasiva y subalterna. Parece oportuno recordar que en *Eugenia de Montijo*, la españolidad del personaje de Rivelles era intensamente reivindicada, y que probablemente ello era posible porque su condición de aristócrata y su defensa de un papel activo para la mujer, pero complementario respecto al varón, no resultaba conflictivo para un régimen oligárquico y patriarcal.

En buena medida, la película nos sumerge en un espacio donde la sexualidad forma parte de la vida cotidiana con una cierta naturalidad, cuando lo esperable sería su ocultamiento o su reclusión al ámbito de lo privado. El hecho de que la trama se desarrolle no solo en un tiempo lejano sino también en un ambiente rural puede ayudar a explicarlo.

que se vanagloriaban de haber concedido plenos derechos a las mujeres, representasen a esta nueva patria como una joven liberada de sus ataduras, que enarbola la bandera tricolor. (BLASCO HERRANZ, Inmaculada. "Mujeres y nación... *Op. cit.*).

⁵⁵ LOSILLA, Carlos. "Ver hacia dentro... *Op. cit.*

⁵⁶ GÓMEZ TELLO. "Fuenteovejuna", *Primer plano* n. 371, 23 de noviembre de 1947.

No es una amenaza proveniente de la modernidad que pretenda subvertir los valores tradicionales, sino la expresión de la naturaleza.⁵⁷ Al tiempo, esa mirada hacia las sociedades rurales como territorio de libertad sexual, aunque reglamentada y sancionada, tiene su correlato en una indumentaria que deja expuesta a la vista una mayor parte del cuerpo femenino, con brazos al aire, e incluso exalta los pechos como símbolo de sexualidad, pero también de maternidad, que se enraíza en la tierra. De manera que podríamos relacionarlo con el discurso que vincula la feminidad con la naturaleza, mientras que la masculinidad encuentra su lugar en la razón y la cultura⁵⁸.

Toda la cinta transmite una cierta liberalidad sexual. Las mujeres hablan abiertamente en el río, que es el lugar también de encuentro de los jóvenes de ambos sexos, fuera de la vista de los mayores. Es donde Frondoso trata de conquistar a Laurencia y también donde del comendador acude para intentar convencerla para que yazga con él y que, al negarse, acaba en el primer intento de violación. En la película, ella aparece siempre con el pelo suelto, cuando en la posguerra se consideraba que era el primer reclamo erótico y por ello se aconsejaba a las muchachas llevarlo recogido para evitar la tentación de la caricia, que, si no era en sí pecaminosa, podía ser motivo de desórdenes mayores⁵⁹. Curiosamente casi todas las mozas llevan el cabello suelto, cuando uno de los reproches que se hacían a las consignas que se lanzaban desde la Sección Femenina en favor de la utilización de un turbante o un pañuelo para cubrirse la cabeza, era que daba un aire de aldeana⁶⁰. De modo que esa caracterización iría en el sentido de presentar los ambientes populares con un menor encorsetamiento en las relaciones que el mundo urbano, a la vez que reforzar la idea clásica de la representación artística de una cabellera femenina frondosa como símbolo de seducción y potencia sexual, que en el cine

⁵⁷ Esta relación entre naturaleza y erotismo la encontramos también en Italia a partir de finales de los cuarenta y posteriormente con la explosión de las *maggioratas*. *Arroz amargo* (*Riso amaro*, Giuseppe De Santis, 1949), la película que convirtió Silvana Mangano en una *sex-symbol* y que alzó una gran polvareda, estaba ambientada en un entorno rural y asociaba la madre tierra con la feminidad. En este caso, la belleza campesina es una manera de definir a Italia después de la mancha moral del fascismo y de la devastación de la guerra. (CARMAN, Emily S. *Op. cit.*). Las estrellas italianas aparecían como naturales y espontáneas frente a los productos manufacturados de los estudios de Hollywood. Se mostraban abiertamente apasionadas, pero son leales a sus hombres y luchaban por defender a sus familias. Eran dulces y domésticas, a la vez que fuertes y determinadas (GUNDLE, Stephen. *Bellissima... Op. cit.*).

⁵⁸ NASH, Mary. *Mujeres en el mundo... Op. cit.* p. 36-38.

⁵⁹ MARTÍN GAITE, Carmen. *Op. cit.* p. 131-137.

⁶⁰ *Ibidem.* p. 131-137.

americano se había incorporado eficazmente para la plasmación de la mujer fatal en el género negro⁶¹.

Si únicamente dispusiéramos de una imagen erotizada de Rivelles en un papel de acompañamiento del héroe masculino sobre el que gira la trama, podríamos interpretar que su función en el filme responde a una satisfacción del deseo masculino. Convendríamos que hay una cosificación del cuerpo, para satisfacción del público heterosexual masculino, y que en todo caso nos permitiría apuntar que, en un contexto de fuerte represión moral, el relajamiento que empieza a percibirse en los años cincuenta tiene tímidos precedentes, tal vez como pequeñas válvulas de escape.

Introducimos aquí un pequeño paréntesis para situar esta cuestión. En 1975, Laura Mulvey publicó un artículo en la prestigiosa revista *Screen*, elaborado desde la teoría psicoanalítica, en el que ponía de manifiesto que en el cine clásico la cámara adoptaba la posición del varón. Desde este punto de vista, el cuerpo de la mujer quedaba cosificado y servía tan solo de objeto de satisfacción del deseo heterosexual masculino. El erotismo era codificado en el lenguaje del orden patriarcal dominante. El placer de mirar se escindía entre una actitud activa (masculina) y pasiva (femenina), en el que la protagonista funcionaba como objeto erótico en dos niveles: para los personajes masculinos en la pantalla y para el espectador que la contemplaba desde su butaca de la sala.⁶² Este texto ha sido posteriormente matizado y rebatido por diversos investigadores, pero ha dado lugar a un fructífero debate⁶³, en el que también la misma autora ha revisado este texto a la luz de las nuevas aportaciones⁶⁴.

⁶¹ BOU, Núria. *Diosas y tumbas: Mitos femeninos en el cine de Hollywood*. Barcelona, Icaria, 2006. p. 27.

⁶² MULVEY, Laura. "Placer visual y cine narrativo... *Op. cit.*

⁶³ La fuerza seminal del artículo de Laura Mulvey puede rastrearse en los diversos artículos y libros que reflexionan sobre sus aportaciones y las posteriores revisiones, en algunos casos, a modo de estado de la cuestión. Véase, entre otros: DOANE, Mary A. *The desire to desire... Op. cit.*; EPPS, Brad. "La mirada morbosa. La transgresión de los arquetipos en el cine de la transición española", *Feminidades y masculinidades: Arquetipos y prácticas de género*. Alianza Editorial, 2014. p. 243-270; MARTIN-MÁRQUEZ, Susan. *Feminist discourse and Spanish cinema: Sight unseen*. Oxford, Oxford University Press, 1999; PARRONDO, Eva. "A las mujeres también nos gusta mirar a Kim Novak", *Archivos de la Filmoteca* n. 19 (1995). p. 146-150; ZECCHI, Barbara. "Estrategias de elisión, inscripción y desexuación en la representación cinematográfica de la violencia contra la mujer", en HERRERA, Javier y MARTÍNEZ-CARAZO, Cristina. *Hispanismo y cine*. Iberoamericana; Vervuert, 2007. p. 311-335.

⁶⁴ Véase: MULVEY, Laura. "'Visual Pleasure at 40' Dossier", *Screen* n. 4 (2015). p. 481-485; MULVEY, Laura. "Unmasking the gaze: Some thoughts on new Feminist Film Theory and History", *Lectora* (2001). p. 5-14.

Para la elaboración de esta tesis, ha resultado muy orientativo al respecto el libro *Star gazing* de Jackie Stacey⁶⁵, ya que parte, precisamente, de una pregunta muy conveniente a nuestros efectos: ¿Cómo miran las espectadoras a las estrellas femeninas? Desde la etnografía y la crítica feminista de la teoría del cine, en su estudio sobre los años cuarenta y cincuenta en Reino Unido, Stacey ha contribuido a desmontar las teorías psicoanalíticas sobre la recepción que habían disfrutado de una gran vigencia. En primer lugar, niega esa dicotomía entre un espectador activo masculino y otro pasivo femenino, ya que ambos participan en la propia construcción de los significados textuales, en una producción que se da en un contexto concreto. Así, el cuerpo de una estrella puede convertirse también en fuente de placer para la espectadora que, además de un deseo homoerótico, de atractivo sexual, puede sentir fascinación por el poder y la sofisticación de otra mujer y por la confianza en sí misma.

Centrándonos de nuevo en el caso de Amparo Rivelles, y a partir de lo anotado anteriormente, sería insuficiente quedarnos con la idea de que su construcción del personaje de Lucrecia cumple solo una función de escopofilia, que la convierte únicamente en un objeto al servicio del espectador masculino heterosexual para ser mirado como fuente de placer; sino que la representación erotizada de la actriz tiene otras implicaciones. La constitución de la mujer como objeto de placer visual no es exclusiva del cine sino que forma parte del modelo cultural del mundo del espectáculo, tal como ya sucedía con las artistas de la escena en el período finisecular, cuando no antes. Ellas utilizaban su capacidad de seducción como un instrumento de acceso a la celebridad, y ponían en evidencia que el conflicto entre cosificación y agencia femenina, entre reificación y empoderamiento, son difíciles de resolver⁶⁶.

Es innegable que la artista, y podríamos pensar que por extensión también la actriz, es presentada como un bien de consumo, como un objeto para la mirada masculina. A priori, una constatación que queda lejos de ofrecer una vía de emancipación. Sin embargo, al mismo tiempo está contraviniendo los códigos de moralidad establecidos y los modelos de feminidad normativos, consolida su posición como celebridad e impulsa su presencia en la esfera pública. La clave se encuentra en su agencia, que infringe las reglas masculinas sobre el comportamiento femenino y trasgrede los ideales de domesticidad,

⁶⁵ STACEY, Jackie. *Star gazing... Op. cit.*

⁶⁶ CLÚA, Isabel. *Cuerpos de escándalo: Celebridad femenina en el fin-de- siècle*. Barcelona, Icaria, 2016. p. 9-13.

sumisión y pureza. Estas figuras provocan ansiedades y se siente la necesidad que deben ser controladas⁶⁷.

No se pretende hacer una traslación del mundo de las artistas del espectáculo finisecular al de las estrellas cinematográficas de los años cuarenta; pero sí poner de relevancia que existen algunas concomitancias. La imagen que surge de esa figura de Rivelles erotizada no es en absoluto la de una mujer que se somete a la voluntad del varón, sino la de una joven que reclama el control de su propio cuerpo, que gusta de lucir su belleza y se resiste, hasta poner en riesgo su vida, a ser poseída contra su voluntad por un hombre. Se observa, pues, como en la pantalla el poder de las mujeres está asociado a menudo con su resistencia a la regulación sexual por parte de los hombres⁶⁸. Para ellos, poseer la sexualidad de una mujer sería poseer a la mujer, mantener un grado de control generalizado sobre ella. El *glamour*, una cualidad que se aplica casi en exclusiva a las mujeres, sería entendida así como una sensación de fascinación engañosa, de belleza acicalada, de encanto realzado mediante una ilusión. Una imagen glamurosa, de la que Anette Kuhn anota que es peculiarmente poderosa porque juega con el deseo de la espectadora en la medida que propone una sexualidad deseable a la vez que idealizada e inalcanzable⁶⁹.

Como explica Jo Labanyi, a propósito del personaje de esa heroína fuerte del cine español de los cuarenta que expresa las emociones que los hombres pasivos e ineptos son incapaces de comunicar:

“In all these films women are the seducers and men the seduced, in a disavowal of male emotion and sexuality whose result is the projection on to women of a verbal and physical freedom and vitality that makes them the agents as well as the objects of desire. (...)”

If on the one hand such strong female images represent the traditional Catholic notion of woman as sexual temptress, and construct her as not fully socialized (i.e. repressed), on the other they endow her with an agency and sexuality lacking in bourgeois constructions of femininity. This has important consequences for the female stars of the period...⁷⁰

⁶⁷ *Ibidem*. p. 35-41.

⁶⁸ BRITTON, Andrew. "Stars and genre", en GLEDHILL, Christine. *Stardom: Industry of Desire*. Nueva York, Routledge, 1991. p. 198-206. esp. 204.

⁶⁹ KUHN, Annette. *The power of the image: Essays on representation and sexuality*. Londres, Routledge, 2013.

⁷⁰ LABANYI, Jo. "Feminizing the nation... *Op. cit.* 167-168.

También podríamos preguntarnos si Rivelles se sentiría cómoda en ese papel o si temía su cosificación, como objeto sexual; pero no hay indicios de que sea así en absoluto, y probablemente, dado el estatus de estrella que había alcanzado, llegado el caso, se podría haber negado a interpretarlo de ese modo. Por el contrario, en algunas de las declaraciones a los periodistas no duda en identificarse con su personaje. Así, sucede, por ejemplo, en un artículo en que se pregunta a varios artistas cómo sienten en la vida real el sentimiento que fingen en la pantalla. Rivelles, como suele ser habitual en muchas entrevistas, responde con sorna, probablemente como un mecanismo de defensa para evitar contestar a cuestiones personales, y bromea y dice que ella no ha matado nunca a nadie, como en *El clavo*. Pero, tal vez porque está de promoción de *Fuenteovejuna*, pone este filme como salvedad, y aparentemente seria, afirma que “estoy segura de haberme conducido exactamente igual a como lo hubiese hecho en la vida real”, frente al resto de títulos sobre los que asegura “que ha tenido que fingir de verdad”⁷¹. Y todavía más elocuente es otro reportaje que ya desde el titular identifica al personaje con la actriz, y que es el mismo que antes he destacado por publicar la fotografía en que más claramente mostraba su anatomía⁷². El texto se abre precisamente con una referencia a su belleza, a través de la descripción de su rostro y sus matices expresivos, para unas líneas más abajo sentenciar: “un temperamento de mujer, muy femenino, pero nada blando. Laurencia y Amparito son la sola mujer de la película”. Da a entender así que entre persona y personaje hay un hilo que las une a través del tiempo, como si en dos momentos distintos las dos actuaran del mismo modo. Y, aunque probablemente solo se trata de un recurso retórico, pero carente de intencionalidad, ¿el espectador reelaboraría los motivos de este paralelismo? Mientras tanto, el periodista afirma que “con su belleza, su juventud y su arte (...) resucita a Laurencia en toda su lozana magnificencia”, y comenta, un tanto a contrapelo, que sus ropajes son amplios, “y solamente el seno es aprisionado por un corpiño de terciopelo”. De nuevo la referencia a su cuerpo, inusual, injustificada, como si su personaje le hubiera causado una conmoción auténtica. Es ella quien finalmente establece el vínculo entre persona y personaje: “Laurencia soy yo. Verá, vamos a aclararlo. Laurencia es un tipo brusco de mujer, muy humano. Su mejor contraste es que

⁷¹ DE RETANA, Alfonso. “Los límites entre la ficción y la verdad”. *Cámara* n. 104, 1 de mayo de 1947.

⁷² ISAAC HERNÁNDEZ, Eduardo. “Laurencia y Amparito Rivelles en la trama de Fuenteovejuna”. *Imágenes* n.22, febrero de 1947.

esa brusquedad no resta a su alma una gran feminidad. Este es mi carácter y, aunque el papel es muy difícil, responde plenamente a mi temperamento.”

Después de crear una imagen de mujer empoderada y autónoma, hay una reivindicación de su feminidad, a través de la utilización de su cuerpo. No es posible conocer si responde a una estrategia deliberada y ni siquiera si es una actitud plenamente consciente. Pero es indudable que en estos momentos ella es una gran estrella que puede permitirse, hasta cierto punto, dirigir su propia carrera y manejar su vida privada ante los medios.

En declaraciones realizadas muchos años después, ella misma negará ser aquel mito erótico en que sin lugar a duda se estaba convirtiendo. Para muchos espectadores, Amparo Rivelles atesoraba una belleza natural que resultaba seductora por mucho que sus personajes aparecieran en la mayoría de sus películas envueltos en castos ropajes⁷³. Las revistas refuerzan esta imagen y se la llama “nuestra pin-up número 1” en el pie de foto de un retrato de *Fuenteovejuna*, con el pelo suelto, labios marcados, en el que se resalta la popularidad que ha alcanzado⁷⁴. También la crítica de *ABC*, aunque de manera eufemística, valora la relevancia que su cuerpo cobra en la pantalla: “[Rivelles] anima con su sola presencia y su despejada fisonomía (claridad y profundidad de ojos) toda la película”⁷⁵.

En la segunda parte, dedicada a Sara Montiel, nos ocuparemos de analizar en mayor profundidad las implicaciones del cuerpo erótico de la estrella. Pero esa reivindicación de Rivelles como *pin-up* merece avanzar una reflexión. En primer lugar, da la impresión de que se trata de un anglicismo del que se apropian los periodistas con la intención de introducir un vocablo moderno en sus textos, aunque se tergiverse en parte su significado. Como sabemos, se trata de un término que se popularizó durante los años de la Segunda Guerra Mundial, para referirse a las imágenes de mujeres sexualizadas distribuidas entre los soldados norteamericanos en el frente. No deben confundirse con materiales gráficos eróticos y pornográficos, puesto que no contenían ninguna representación explícita del acto sexual y las chicas se exhibían siempre de manera individual⁷⁶. Funcionaban como un recordatorio de algunos de los motivos por lo que aquellos muchachos estaban

⁷³ DE PACO NAVARRO, José y RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Joaquín. *Op. cit.* p, 48.

⁷⁴ “Amparito Rivelles”. *Primer plano* n. 357, 17 de agosto de 1947.

⁷⁵ “Estrenos en los cines: Fuenteovejuna”. *ABC*, 21 de noviembre de 1947.

⁷⁶ BUSZEK, Maria E. *Pin-up girls: Feminism, sexuality, popular culture*. Londres, Duke University Press, 2006. p 1-12.

luchando, un tipo de mujer por la que se podían sentir orgullosos de proteger⁷⁷. Pero mientras, en la retaguardia, las mujeres estaban entrando masivamente en el mercado laboral y desempeñando nuevos roles en la esfera pública.

Aunque la imagen de la *pin-up* se desarrolló en Hollywood a principios del siglo XX, son las ilustraciones de Alberto Vargas las que han quedado asociadas de forma más directa al término. Entre 1942 y 1946, la revista *Esquire* imprimió nueve millones de copias, además de sus calendarios, que circularon ampliamente⁷⁸. En cuanto a las fotografías, la imagen más icónica es, sin duda, el retrato de Betty Grable firmado por Frank Powolny, en el que la actriz lleva traje de baño y zapatos de tacón, y, en posición de espaldas, se gira sobre su hombro y lanza una mirada coqueta hacia la cámara. Con una actitud propia de una estrella, que es a la vez ordinaria y extraordinaria, aparece como una glamurosa versión de la *American girl-next door*. Una imagen con la que muchas jóvenes podían identificarse por su fuerza y ambición, de igual manera que para los soldados, especialmente para aquellos de clase trabajadora, era una figura maravillosa pero no inalcanzable, un símbolo de aquello por lo que estaban combatiendo⁷⁹.

Asimismo, las imágenes de las *pin-up* fueron, según señala Stephen Gundle, uno de los medios que utilizaron los Estados Unidos en la Italia de la posguerra para difundir sus valores culturales en su propósito de reeducar a sus ciudadanos tras el período fascista. Eran un símbolo más de Norteamérica como la tierra de la abundancia, de placer, prosperidad y consumo en un país devastado por la guerra:

“For women, the artificial femininity of Hollywood may have been bemusing but it was also liberating, in the sense that it implied a degree of feminine assertiveness and self-confidence and offered opportunities - to a few at least - for social mobility”⁸⁰.

Abundando en esa idea ambivalente, la interpretación que hace de ‘las chicas Vargas’ María Elena Buszek resulta interesante. Propone una lectura feminista de la figura de la *pin-up*, en tanto que su representación remite a una identidad femenina que es simultáneamente subversiva y atractiva. A menudo se las dibuja no como amas de casa sino como profesionales, a la vez que estas jóvenes muestran una audacia sexual inédita.

⁷⁷ *Ibidem*. p. 224.

⁷⁸ *Ibidem*. p 208-210.

⁷⁹ WILLIAMS, Melanie y WRIGHT, Ellen. "Betty Grable: An American icon in wartime Britain", *Historical Journal of Film, Radio and Television* n. 4 (2011). p. 543-559.

⁸⁰ GUNDLE, Stephen. *Bellissima... Op. cit.* p. 112.

Representaron y ayudaron a divulgar una sexualidad femenina más confiada y agresiva, que se expresa sin temor a ser difamadas por ello. Rompen con la subyugación patriarcal y se presentan con nuevos atributos de fuerza, independencia y valentía, pero retienen el uso de convenciones de representación de la belleza y la deseabilidad de las mujeres. En definitiva, transmiten un ideal de feminidad alternativo al tradicional, como resultado del poder y de la presencia pública que las mujeres han ganado durante el conflicto. Así, no solo reflejan el deseo heterosexual masculino, sino también de alguna manera las sensibilidades feministas. No son solo una fantasía erótica, sino que también expresan sus propias aspiraciones⁸¹.

En cambio, otras interpretaciones, como la de Mercedes Expósito García, ofrecen una visión que no contempla apenas ningún potencial subversivo en la figura de la *pin-up*. El modelo de mujer sexy de los cuarenta respondería únicamente a las demandas de la masculinidad victoriana, en una síntesis de disponibilidad sexual y domesticidad. “Un modelo de chica buena, humilde, dulce y condescendiente, aderezada con buenas dosis de sexo lícito”⁸². Representa la reacción frente a la amenazante ‘mujer moderna’ simbolizada por la *garçonne* andrógina, “un deseo de autoafirmación de los hombres y una recolocación de los sexos en una era de comunicación de masas (...) El eterno femenino de la chica angelical, sumisa y complaciente”⁸³.

Con el regreso de los soldados del frente muchos de los cambios experimentados durante la contienda en un sentido emancipador sufrieron una regresión. Se animó a las mujeres a dejar vacantes para ellos los puestos de trabajo y a retornar a los roles tradicionales de género. La nueva *pin-up* de los cincuenta mantendrá su atractivo y la idea de disponibilidad sexual, pero recluida al ámbito del hogar, como dependiente y feliz ama de casa. Incluso la imagen de la mencionada Betty Grable, al igual que la de Rita Hayworth, la otra gran estrella que había funcionado como *pin-up* durante el conflicto, fueron proyectadas a finales de la década en su papel de esposa y madre, aunque no abandonaran sus carreras profesionales ni perdieran su atractivo erótico⁸⁴.

⁸¹ BUSZEK, Maria E. *Pin-up grrrls... Op. cit.* p. 185-230.

⁸² EXPÓSITO GARCÍA, Mercedes. *De la garçonne a la pin-up: Mujeres y hombres en el siglo XX*. Madrid, Cátedra, 2016, p. 370.

⁸³ *Ibidem.* p. 27.

⁸⁴ MCLEAN, Adrienne. "Betty Grable and Rita Hayworth: Pinned Up", en GRIFFIN, Sean. *What dreams were made of: Movie stars of the 1940s*. Piscataway, Rutgers University Press, 2011. p. 166-190.

En nuestro caso, podríamos preguntarnos cuáles de los significados que he comentado referentes a la figura de la *pin-up* se pueden atribuir a la imagen que proyecta Amparo Rivelles. La respuesta es complicada, probablemente porque, como he apuntado inicialmente, no sea más que una calificación vacía de contenido. La misma revista *Primer plano* que la describe así de forma elogiosa, parece no acabar de tener claro a qué se está refiriendo. En un artículo titulado “Las chicas para clavar. El caso de Dinah Shore”⁸⁵ se explica a los lectores que se trata de fotografías de muchachas, que no eran actrices sino modelos, que se distribuían entre los soldados norteamericanos. Expone diversos ejemplos y se centra finalmente en el caso de la actriz mencionada en el titular, que resultó ser la preferida en una encuesta realizada en el frente. Una de esas fotos fue precisamente la que le abrió las puertas de Hollywood, cuando triunfaba también como cantante en la radio. Pero aquello más significativo del artículo es que las fotografías que lo ilustran no son de *pin-up* y que los retratos de Shore no la muestran de cuerpo entero y tienen poco de sensuales. En las revistas consultadas, nunca he hallado publicados dibujos ni fotografías que se correspondieran con esa descripción y fueran presentadas como tales.

No hay, por tanto, posibilidad de comparación entre “nuestra pin-up número 1” y las genuinas, y en cualquier caso, nada de lo que se cuenta en el artículo coincide con la trayectoria profesional de Rivelles. Tampoco una apariencia física exuberante que, aunque no se enseñe, cabría imaginar en una *pin-up*. Estrella indiscutible, “joven, con un rostro agradable y un cuerpo rotundo, como correspondía al gusto del momento”, la actriz era una figura mediática⁸⁶. Pero de pechos no grandes y sin la exuberante figura curvilínea característica de las estrellas de los cincuenta, difícilmente su fisonomía correspondería a ese arquetipo. ¿Por qué entonces ese empeño de calificarla de *pin-up*? A mi modo de ver hay dos motivos que a los redactores de *Primer plano*, y por extensión a algunos de los varones que perciben su imagen, les atraen y, a la vez, temen. Su significado emerge del contexto sociocultural de la época, de manera que, en un sentido similar al propuesto por Michel Foucault, es la elaboración de un discurso sobre el sexo el que, al señalar aquello prohibido, aquello que queda fuera de la normatividad y de los códigos morales, determina a su vez el objeto de deseo⁸⁷.

⁸⁵ ANTEQUERA, Juan Antonio. “Las chicas para clavar. El caso de Dinah Shore”. *Primer plano* n. 281, 3 de marzo de 1946.

⁸⁶ GIL GASCÓN, Fátima. *Op. cit.* p. 238.

⁸⁷ FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber*. Madrid, Siglo XXI, 1978.

Así, tenemos, por una parte, esa imagen empoderada, independiente, fuerte... que transmite Amparo Rivelles y a la que nos hemos referido anteriormente. Algunos de sus rasgos recuerdan al modelo de ‘mujer moderna’ de los años veinte y se alejan del ideal burgués de ‘el ángel del hogar’ o del de ‘la perfecta casada’, inspirado en el título de la obra de Fray Luis de León. Un discurso de la feminidad que ponía énfasis en la domesticidad, en el rol de la mujer como madre y esposa, abnegada y sacrificada, y que carecía de un proyecto social, cultural o laboral autónomo. Un modelo tradicional que contrastaba con el prototipo que había encarnado la ‘nueva mujer moderna’, que, entre otras características, resultaba coqueta y de una sexualidad acentuada, fumaba, o estaba pendiente de la moda⁸⁸. La modernidad de Rivelles probablemente fuera más una adopción de las formas externas de la ‘nueva mujer’ que de sus valores. Pero tampoco se debe ignorar que esas pequeñas subversiones pueden ser también entendidas como tímidas formas de resistencia femenina cotidiana, actos de rebeldía individual, aunque puedan resultar más desapercibidas e inofensivas que las llevadas a cabo por mujeres con una mayor conciencia política o de reivindicación de una mayor igualdad de género⁸⁹.

Por otra parte, se toma consciencia de que parte de ese empoderamiento procede de su representación cada vez más sexualizada. La actriz ya no es solo bella, sino que adquiere una carnalidad evidente. Bien es cierto que limitada, puesto que el mismo discurso propone las fronteras de lo lícito. El canon del ‘ángel del hogar’ era una mujer maternal y asexualada. Al mito de la ‘Eva pecadora’ se contraponía el mito mariano de la Virgen, que remarcaba su asexualidad. La imposición de este modelo cerraba el paso al movimiento de reforma sexual de las primeras décadas del siglo en la Europa occidental, y que en España habían emprendido figuras como Gregorio Marañón⁹⁰. Parece recuperarse la teoría del dimorfismo sexual, que establece un discurso hegemónico que ordena jerárquicamente los cuerpos masculinos y femeninos, y que, en contraposición al hombre, la mujer aparece como un ser desapasionado⁹¹. La “fogosa naturaleza del varón español” frente a la apatía sexual de la mujer, cuyo cuerpo era un “santuario divino” que no debía ser profanado y mantenerse ‘puro’ y ‘virgen’ hasta el matrimonio. Un ideario moral, cuyo máximo valedor era la Iglesia, que asociaba la sexualidad femenina con “el

⁸⁸ NASH, Mary. *Mujeres en el mundo...* p. 39-58.

⁸⁹ DI FEBO, Giuliana. "Resistencias femeninas... *Op. cit.*

⁹⁰ NASH, Mary. *Mujeres en el mundo...* *Op. cit.* p. 60-101.

⁹¹ LAQUEUR, Thomas. *La construcción del sexo: Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. València, Universitat de València, 1994, p. 15-42.

pecado, la culpabilidad y el miedo”. Incluso en el matrimonio, “el sexo se convertiría en algo sucio, que había que evitar, salvo concesión a los impulsos masculinos”, y por supuesto, para el fin de la procreación⁹². Esa idea es la que, en parte, empieza a romper ahora Amparo Rivelles y es esa ruptura, como veremos, su rasgo más sobresaliente tanto fuera como dentro de la pantalla en los años venideros.

Amparo Rivelles llega a finales de 1947 en la cresta de la ola. Las revistas informan del estreno casi consecutivo de sus dos últimas películas, por las que ha recibido conjuntamente el premio a la mejor actriz del Círculo de Escritores Cinematográficos. En los reportajes gráficos de ambas *premieres*, aparece con peinados y trajes modernos y elegantes, con los que resalta entre las asistentes a los actos. Mientras que en la presentación de *La fe* aparece con un vestido de color blanco, en la de *Fuenteovejuna* su apariencia es menos sobria. Lleva un abrigo de pieles abierto que deja ver un traje negro de fiesta, con un hombro al aire, escotado, guantes negros largos, a lo *Gilda*, y peinado sofisticado recogido en un moño alto. Tiene un aire de mujer fatal de Hollywood, que se refuerza porque en las dos fotos aparece rodeada por hombres, como Pemán, Román, el presidente de la productora CEA o el presidente de la Real Academia Española, que parecen gravitar a su alrededor. En la página, solo aparece fotografiada otra mujer, que es “la bellísima hija” de un consejero de CEA del brazo de su padre, quien a pesar de su abrigo de pieles blanco, no tiene nada de *glamour* y realza la figura de la actriz⁹³ [fig. 49]. No obstante, a la gala obviamente sí acudieron otras mujeres, tal como se observa en otra revista. Y aunque todas visten también con pieles, carecen de su distinción⁹⁴ [fig. 50]. Una de las consecuencias de su contrato con Suevia, es su repetida asistencia a eventos, especialmente a estrenos, aunque no sean de producciones en las que participa, y en cuyos reportajes se destaca cómo su presencia es ovacionada por su belleza. A pesar de las continuas alabanzas, se le reprocha, como al resto de actrices españolas, una mayor tenacidad para convertirse en una estrella internacional y no conformarse con la popularidad conseguida en España.⁹⁵

⁹² GUILLÉN LORENTE, Carmen. "La sexualidad femenina durante el franquismo: Represión versus realidad", en CUADRADO, Jara et al. *Las huellas del franquismo: Pasado y presente*. Granada, Comares, 2019. p. 817-831. esp. 820-821.

⁹³ “El grandioso triunfo de *Fuenteovejuna*”. *Radiocinema* n. 142, diciembre de 1947.

⁹⁴ “*Fuenteovejuna* ovacionada”. *Primer plano* n. 371, 23 de noviembre de 1947.

⁹⁵ MARTÍNEZ RAMÓN, Juan. “Amparito Rivelles, actriz de abolengo”. *Cámara* n. 109, 15 de julio de 1947.



Fig. 49



Fig. 50

La mención a la película *Gilda* (Charles Vidor, 1946) parece apropiada porque su influencia, que no se puede asegurar que en este caso pero sí en el ambiente general, es fácil intuirlo, ya que el filme es el gran éxito internacional del momento. En España, se estrena a finales de 1947, y Rita Hayworth es probablemente la estrella que acapara más interés, debido también a su reciente divorcio de Orson Wells. En Italia, por detener la atención en otro contexto próximo, es también a partir de 1945 cuando se exhiben películas norteamericanas más explícitamente sexualizadas, como *Gilda* o *El forajido* (*The Outlaw*, Howard Hughes, 1943), aunque esta última no se estrenó aquí hasta después de la muerte del dictador, ya en 1976. En ellas se abordaban temas como la prostitución, las relaciones extramaritales o la seducción y la manipulación sexual, que atraían a muchas jóvenes con los modelos más modernos de mujeres de Hollywood⁹⁶.

En España, como sabemos, *Gilda* fue también un fenómeno cultural. Son conocidas las sobreinterpretaciones que llegaron a darse de la película, cuando parte del público creyó que la censura les había impedido asistir a un *striptease* real que proseguía tras desprenderse Hayworth de sus guantes. Antes de su estreno y del consiguiente escándalo alimentado por las autoridades eclesiásticas, los medios cinematográficos se habían mostrado orgullosos en numerosas ocasiones de la ascendencia española de la actriz norteamericana. La campaña promocional del filme bombardeaba a los aficionados con eslóganes como: “La película que arrebató a las muchedumbres”; “*Gilda* causó sensación en el mundo entero”; “Rita Hayworth en la cumbre de su arte y su belleza”; o “Nunca hubo una mujer como Gilda”. Una página de publicidad en *Primer plano* anuncia que “Gilda llegará mañana a Madrid” con dos sugerentes fotos de Hayworth⁹⁷. *Fotogramas* le dedica una doble plana y publica, antes del estreno, la sinopsis de la película y diversas

⁹⁶ FORGACS, David y GUNDLE, Stephen. *Op. cit.* p. 70-73.

⁹⁷ *Primer plano* n. 376, 28 de diciembre de 1947.

instantáneas de la secuencia en que viste el famoso traje de noche negro, incluido el momento de la célebre bofetada⁹⁸.

Son solo algunos ejemplos de la enorme expectación que se había creado en torno al filme y del impacto que causó su visionado. Así, en marzo de 1948, una circular de la censura informaba a los periódicos de la prohibición de publicar anuncios de la venta de fotografías de la actriz en la película⁹⁹. Y vale la pena insistir en el camino peligroso pero enormemente atractivo que señalaba el personaje: Gilda es una mujer con pasado, de reputación dudosa, y sin embargo, decente. Su poder proviene de su sexualidad y de su capacidad para cuidar de sí misma¹⁰⁰. Por todo ello no es de extrañar la alarma que causó en los círculos más integristas. Su coincidencia en la cartelera con *La fe* puede ayudar a explicar la reacción eclesiástica ante el filme de Rafael Gil, antes aludida, y dieron pie a la expresión de críticas de que la censura se estaba tornando demasiado tolerante¹⁰¹.

2.4. Un paseo por la calle de la angustia y por las nostalgias del pasado

Los cuatro siguientes trabajos de Amparo Rivelles no alcanzaron una notoriedad similar a las dos anteriores en los medios ni, presumiblemente, en las taquillas. Hemos de considerar, por tanto, que su incidencia en la construcción de su imagen fuera menor, pero no por ello debe subestimarse. Nos sirve, además, para confirmar el carácter poliédrico de las estrellas¹⁰², y cómo las transferencias entre persona y personaje no son siempre evidentes. De todos modos, como se expondrá, hay claras líneas de conexión.

Con *Angustia* (Nieves Conde, 1947)¹⁰³, se adentraba en una historia entre el drama psicológico y el suspense policíaco, que probablemente no sintonizaría con muchas de sus seguidoras. Sin embargo, se trata de una historia de corte psicoanalítico, que en esos años se había puesto de moda en Hollywood. Un filme, según Santos Zunzunegui, de los

⁹⁸ "Gilda". *Fotogramas* n. 21, 15 de septiembre de 1947.

⁹⁹ SINOVA, Justino. *Op. cit.* p. 248.

¹⁰⁰ MCLEAN, Adrienne. "Betty Grable and Rita Hayworth... *Op. cit.*

¹⁰¹ GUBERN, Román y FONT, Domènec. *Un cine para el cadalso: 40 años de censura cinematográfica en España*. Barcelona, Euros, 1975. p. 56-58.

¹⁰² Según la clasificación definida por Vicente Benet, Amparo Rivelles es el caso más paradigmático de lo que él ha dado en llamar "fórmulas de mutación y experimentación". Se corresponderían con el modelo adoptado por Cifesa para las protagonistas de sus producciones de los años cuarenta que, a imitación de Hollywood, adaptaba su imagen a diferentes formatos. (BENET, Vicente J. "Tipologías del estrellato... *Op. cit.*")

¹⁰³ Fecha de estreno en Madrid: 4 octubre 1948 (HUESO, Ángel L. *Op. cit.* p. 42).

más peculiares de la década. Transmite una sensación de claustrofobia, a la que contribuye el haber sido rodada íntegramente en estudio, que puede ser tomada como una metáfora del aislamiento y del clima moral y social que se vivía en España¹⁰⁴. El rodaje y la promoción del filme recibió una atención menor. Aquello que más se destacó era que se trataba de la presencia del actor italiano Adriano Rimoldi, quien desarrolló parte de su carrera en España. Esta era su primera participación y es aquello que destacan principalmente los críticos y periodistas. Respecto a Rivelles, cabe subrayar que casi cinco años después, tras media docena de títulos de ambientación histórica, la actriz aparece caracterizada como un personaje contemporáneo, aunque con un vestuario y un peinado más clásico del que suele mostrar en los reportajes.

Más allá de la trama policíaca, la película pone sobre el tapete los roles de género dentro del matrimonio. Ella es Elena, una joven de familia burguesa casada con Marcos (Adriano Rimoldi), un científico extranjero, soñador y sin dinero. Es trabajador y está muy comprometido con su vocación, pero no es aceptado por la tía rica, de quien Elena es su única heredera. Un matrimonio interclasista, que por amor rompe con los esquemas burgueses. La pobreza en la que vive la pareja es debido a que el marido se dedica a una actividad encomiable, la ciencia, pero que no es productiva. No puede proveer de recursos a la familia, sino que es ella quien lo hace, a través de la ayuda de la tía y de haber convertido la vivienda que ella les ha regalado en una casa de huéspedes¹⁰⁵. Pero aun así pasan estrecheces, y es la tía quien, sin el marido saberlo, les ayuda. Los roles tradicionales de género quedan por tanto subvertidos, y a esto se añade que la pareja no tiene hijos. Así lo entiende la tía, que pide a su sobrina que sea él quién se humille ante ella y le pida dinero.

Ella ama a su marido y es comprensiva con sus errores, confía en él. Quiere verlo más animado, menos distanciado. Hasta que llega el momento en que le recrimina su actitud, que las facturas no pueden pagarse y que es necesario que se presente ante su tía. Elena no es tampoco una esposa sumisa, saca adelante a su familia y lucha por su matrimonio. Ella anhela recuperar su nivel de vida anterior, salir a divertirse. En una

¹⁰⁴ ZUNZUNEGUI, Santos. "Angustia", en PÉREZ PERUCHA, Julio. *Antología crítica del cine español, 1906-1995*. Madrid, Cátedra, 1997.

¹⁰⁵ Dado el problema de escasez de viviendas, fue frecuente que aquellos que disponían de casas espaciosas pero que padecían asimismo dificultades económicas, recurrieran a la admisión de inquilinos o de realquilados. Se creó así un ambiente dentro de los propios hogares donde la promiscuidad generó frecuentes problemas de convivencia (ABELLA, Rafael. *Crónica de la posguerra... Op. cit.* p. 176).

ocasión se viste para ir de fiesta con un traje elegante y escotado, con algunas joyas, bella y con aires de señora. Pero él decide no acompañarla a un concierto para quedarse a trabajar, y se va sola con unos amigos.

Esa noche, la tía es asesinada y todos los indicios apuntan a que Marcos es el criminal. Ella sospecha de él, pero en el fondo tiene la intuición de que es inocente. Finalmente, se descubre que el asesino es un huésped que se ha estado insinuando a Elena. Es solícito y comprensivo y también ella disfruta de la compañía de un hombre que sería un mejor marido, aunque, fiel a su esposo, no acepta sus proposiciones.

El argumento, sobre el que no vale la pena extenderse más, se complica con la confusión entre estados oníricos, amnesia y realidad, pero en el que se impone este último en todos los niveles, para restablecerse el orden moral. Los sueños solo son sueños. Él renuncia a su proyecto científico para dedicarse a su mujer y asumir su posición de marido como sustento de la familia. Ella le pide que le perdone por sospechar. El matrimonio vuelve a ser feliz, ya no tienen apuros económicos, se han reencontrado. Cada cual puede volver a ocupar su lugar. Aunque su personaje no es una esposa dócil, resignada ante la desgracia, sino que saca adelante a su familia y lucha por su matrimonio, queda la sensación de que el único momento del filme en que Rivelles parece auténtica es cuando se engalana para salir de fiesta, mientras que su faceta de mujer doméstica resulta impostada.

Con *María de los Reyes* (Antonio Guzmán Merino, 1948)¹⁰⁶ vuelve a los papeles de época, pero ahora en clave de comedia y con José María Seoane como pareja. Encarna de nuevo a una aristócrata sevillana, con vestidos lujosos, peinados elaborados y joyas, en una película de grandes decorados y lujosos salones. El porte de su personaje recuerda al de *Eugenia de Montijo*, aunque ambientada medio siglo más tarde. Se destaca que la película descansa completamente sobre ella y el reto que supone para la actriz asumir un registro cómico, en el que no suele manejarse. Su personaje es descrito en las revistas como una joven con gracia, donaire y belleza que “trae revolucionada a media Sevilla. Pero la niña es caprichosa, voluble y antojadiza. Hoy le gusta un hombre, mañana coquetea con otro, pasado mañana... “. Hasta que conoce a un hombre que se muestra

¹⁰⁶ Fecha de estreno en Madrid: 5 agosto 1948 (HUESO, Ángel L. *Op. cit.* p. 251).

indiferente ante ella y que despierta su interés. La única manera de atraerlo será convertirse en una mujercita seria y formal¹⁰⁷.

No ha sido posible localizar este título, aunque esta breve sinopsis deja bien a las claras que nos encontramos ante una comedia romántica convencional, en la que el juego del amor y la seducción no es más que un pecado de juventud por el que algunas muchachas se dejan tentar en su obligación de buscar marido, aunque finalmente acaban por sentar la cabeza. Como luego se abordará, es factible pensar que, para muchos, Rivelles tendría bastante de esa joven un poco alocada, coqueta e indómita, como ella misma define a su personaje. De igual modo, la imagen que transmite su compañero de cartel también trasciende su papel de hombre cabal, sereno y formal. José María Seoane estaba casado con la también actriz Rosita Yarza. Su relación fue una de las más seguidas en la prensa durante los años cuarenta. Las revistas se ocuparon de informar cumplidamente tanto de su noviazgo y de su boda como del nacimiento de su primer hijo. En cierta manera, son un modelo familiar tradicional, que los mismos actores se prestan a adoptar en diferentes reportajes. Así, en el que aquí se analiza, Seoane comenta con naturalidad, sin que medie el periodista, que su mayor ilusión sería rodar una película con su esposa, quien por cierto se encuentra de veraneo fuera de Madrid, y que tiene “un niño saladísimo, que pronto cumplirá cinco meses”¹⁰⁸. El modelo de esposo y padre que proyecta el actor se contrapondría con la joven soltera Amparo Rivelles, que parece escapar del cliché de muchacha en edad casadera.

Las críticas de la película fueron diversas, pero basta con quedarnos con algunos comentarios que nos permiten pensar que se podrían dar estas identificaciones. Así, *Radiocinema* alaba esta comedia y destaca la interpretación de Rivelles, “la simpatía y el salero personal” de la actriz en este “difícil papel de ingenua peligrosa. (...) Una actriz de posibilidades tan ilimitadas, capaz de encarnar personajes de reciedumbre dramática y ligeros tipos femeniles, de superficial psicología”¹⁰⁹. Por el contrario, *ABC*, en una crítica nada elogiosa, afirma: “Merece el honor la belleza opulenta de Amparito Rivelles de los

¹⁰⁷ TORRES, Alfonso. “Antonio Guzmán Merino dirige *María de los Reyes*”. *Cámara* n. 114, 1 de octubre de 1947.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ FALQUINA, Ángel. “Un nuevo estilo cinematográfico español en la cinta *María de los Reyes*”. *Radiocinema* n. 145, marzo de 1948.

grandes planos, como sus dotes de artista, pero el abuso de ellos por un director puede conducir a un resultado no laudable en lo que toca al conjunto de la cinta...”¹¹⁰

Cesáreo González vuelve a unir a Rivelles con el director Rafael Gil en *La calle sin sol* (1948)¹¹¹, aunque por primera vez no se trata de una adaptación literaria sino de un guion de Miguel Mihura. Una historia ambientada en el barrio chino barcelonés, que se inspira en buena medida en el cine negro norteamericano; pero que por su retrato de los problemas de la gente en un ambiente de pobreza, deja ver también la influencia del neorrealismo italiano. Así es valorada en una de las escasas páginas dedicadas a la cinta en las revistas cinematográficas, como un filme renovador para el cine español en que los problemas son tratados “sencillamente, desde el punto de vista humano, directo, íntimo, realista”¹¹².

De hecho, la trama policíaca queda en un segundo plano y aquello en lo que el director pone énfasis es en las condiciones de vida de los vecinos. Pilar (Amparo Rivelles) es una chica buena y sencilla que se enamora de un fugitivo francés misterioso, que aparece en la pensión donde trabaja. De nuevo, el protagonista, al que da vida Antonio Vilar, es sospechoso de un crimen que no ha cometido, y, frente a todas las evidencias, tendrá su apoyo y confianza para aclarar la verdad. Una verdad tan triste como los motivos por el que lo persiguen tras el robo y asesinato de la anciana. Lo cometió un indigente para ayudar a su esposa ciega. Por su parte, Pilar es una ingenua enamoradiza, pero también activa y valiente. Tiene una gran presencia física en la pantalla y a menudo lleva un vestuario que resalta sus formas. Y sobre todo es una chica buena, trabajadora, humilde, de extracción popular, bien diferente de los papeles distinguidos que suele interpretar. Su debilidad es enamorarse perdidamente de quien sabe no le conviene. Si bien, cuando quedan también resueltos los problemas que le obligaron a huir de Francia, el personaje de Vilar decide quedarse en España. A pesar de las enormes dificultades que atraviesa el país¹¹³, quiere vivir aquí, en esas calles en las que apenas entra el sol, en un plano final

¹¹⁰ “Estrenos en los cines: *María de los Reyes*”. *ABC*, 6 de agosto de 1948.

¹¹¹ Fecha de estreno en Madrid: 22 noviembre 1948 (HUESO, Ángel L. *Op. cit.* p. 69).

¹¹² FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos. “El sentido nacional de *La calle sin sol*”. *Primer plano* n. 424, 28 de noviembre de 1948.

¹¹³ El invierno de 1946 fue muy crudo para las clases humildes. Al hambre, se sumaron el incremento de las restricciones eléctricas, produciéndose cortes de corriente; la carestía de carburantes, que agravó el mal estado de los obsoletos sistemas de transportes públicos; la acuciante escasez de viviendas; la subida constante de los precios de productos de primera necesidad, como el calzado... El país continuaba destruido moral y materialmente, hasta el punto

en el que ambos se besan apasionadamente, desafiando los convencionalismos, mientras a su alrededor se forma un círculo de gente.

La última de esta serie de películas es *Sabela de Cambados* (Ramón Torrado, 1949)¹¹⁴. Un drama familiar que adapta una obra de teatro del hermano del director¹¹⁵, ambientado en un pazo gallego. Una historia maniquea y esquemática, de fuerte sesgo conservador, que pretende erigirse en una fábula moral, y que incluso en su momento podría resultar simplona por la falta de profundidad en su crítica social y el recurso a personajes tan arquetípicos. Contrapone el mundo rural, garante de las tradiciones y de las virtudes familiares, al urbano, corrompido por la modernidad, cuyo mayor exponente es la música y el baile ligeros al que se dedican con despreocupación hombres y mujeres, y que propicia el consumo ostentoso, las relaciones superficiales, y, lo que es más grave, la ruptura de matrimonios y el abandono de las obligaciones paternas. Un ambiente disoluto que se asociaría al período republicano, acusado de corromper la sociedad fundamentalmente a través de sus ataques a la institución familiar, cuya defensa, como en la película, recae en las mujeres de hondas convicciones católicas.

Por primera vez desde su ascenso al estrellato, Rivelles no es la primera figura del filme. Este lugar lo ocupa su madre, María Fernanda Ladrón de Guevara, y es el principal motivo que explica su participación en la cinta. Ladrón de Guevara seguía gozando de una enorme reputación como actriz teatral, y después de más de cinco años de ausencia, quiso volver a comparecer en la pantalla acompañada por su hija. Una colaboración que era frecuente sobre el escenario y que también celebran ahora las revistas cinematográficas, a la vez que madre e hija manifiestan su adoración mutua.

En esta película, Rivelles es una muchacha cándida, infantil y poco despierta, pero muy bonita y de buen corazón. Es huérfana y la marquesa Sabela de Cambados (María Fernanda Ladrón de Guevara), la ha ahijado. Ella está perdidamente enamorada del señorito de la casa, interpretado por Jorge Mistral. Pero este se comporta exactamente

de que en 1947 parecía que la Guerra Civil hubiera acabado de producirse. ABELLA, Rafael. *Crónica de la posguerra...* *Op. cit.* p. 344-346.

¹¹⁴ Fecha de estreno en Madrid: 14 de febrero 1949 (HUESO, Ángel L. *Op. cit.* p. 343).

¹¹⁵ Adolfo Torrado, con ocho adaptaciones, es el tercer dramaturgo con más obras llevadas a la pantalla durante los años cuarenta. El cine pretende aprovechar su tirón entre el público, a pesar de que “representaban la faceta más burda del teatro comercial por su mezcla de humor populachero y melodramático, pero conseguían llenar las salas antes y después de la guerra a pesar de la opinión de la crítica, que se manifestaba de modo unánime en su contra” (PÉREZ BOWIE, José A. *Op. cit.* p. 62).

igual que su padre, quien abandonó a su mujer y se marchó a vivir a Madrid. Aunque finalmente se casan, él la ignora y se va con otra mujer, más atractiva y sofisticada. Pero sufre un accidente grave de tráfico que casi le cuesta la vida, y que le hace darse cuenta de su verdadero sentido. En cuanto al papel de Rivelles, tan solo vale la pena apuntar que la irrelevancia en su filmografía se ve reforzada porque funciona un tanto a la contra de su trayectoria, tanto en la pantalla como en la vida real. Frente a los caracteres fuertes a los que nos tenía acostumbrados, aquí aparece como una joven sencilla y apocada, subordinada al varón, profundamente religiosa... Si bien, a diferencia de la abnegada marquesa, se rebela, aunque infructuosamente, ante la infidelidad del marido. Un modelo, sin duda, más acorde con el de feminidad franquista que el que se desprende de su imagen como estrella cinematográfica.

Sin embargo, la película tiene, para nuestros fines, otro punto de interés: Se trata de su primera actuación con Jorge Mistral, con quien, al parecer, mantuvo un romance¹¹⁶. El actor valenciano era el gran galán español del momento, y en cierta manera ocupaba el lugar que había dejado vacante un ya maduro Alfredo Mayo. Para ambos, su imponente presencia física era su carta de presentación; pero mientras que uno era el héroe español por antonomasia del ‘cine de Cruzada’, el otro era percibido como “un perfil anglosajón”, “muy a lo Hollywood”. Es “nuestro Tarzán”, “entre campeón de natación y bailarín de los buenos”¹¹⁷. Una manera de insinuar la sensualidad que, como ningún otro, exudan en la pantalla los personajes que interpreta y cuya belleza la cámara busca enfatizar, mostrando a menudo su torso desnudo. Es reseñable que, mientras que el atractivo físico es continuamente resaltado en las actrices, los medios suelen omitirlo en el caso de los actores. Mistral se convertirá en la estrella masculina más popular del firmamento cinematográfico español, y disfrutará durante la segunda mitad de la década de un contrato excepcional con Cifesa¹¹⁸.

¹¹⁶ En diversos artículos periodísticos recientes se da por conocido y probado que ambos artistas mantuvieron en esta época una relación sentimental, de la que por otra parte no tengo una mayor constancia, aunque sí visos de verosimilitud. Valga esta cita como ejemplo, en la que el periodista desvela algunas confidencias que le habría hecho la actriz. Sobre su relación con Jorge Mistral, escribe: “También vivieron un tórrido romance. Pero ella no estaba del todo tan loca por él como él por ella. Y lo dejaron: “Tuve fama de devorahombres; pero jamás me comí a ninguno”. (ROMÁN, Manuel. “Adiós a Amparo Rivelles, la musa del cine de postguerra”. *Libertad digital*, 8 de noviembre de 2013. <https://www.libertaddigital.com/cultura/cine/2013-11-08/adios-a-amparo-rivelles-la-musa-del-cine-de-postguerra-1276503766/> [Fecha de consulta 21/04/2019]).

¹¹⁷ GÓMEZ TELLO. “Quién es quién en la pantalla nacional. Jorge Mistral”. *Primer plano* n. 425, 5 de diciembre de 1948.

¹¹⁸ FANÉS, Félix. *Cifesa: La antorcha de los éxitos... Op. cit.* p. 186-187.

Podemos imaginar que, como también sucedería con otras parejas cinematográficas, reales o ficticias, muchos fans proyectarían los romances entre las estrellas más allá de la pantalla, y en este caso, con cierta complicidad por parte de los medios. Se trataba de dos de las grandes estrellas españolas. Asisten juntos a actos y estrenos, y sus seguidores pueden albergar la duda de si, más allá de la promoción de la película en que aparecen juntos, mantienen una relación sentimental. Aparecen como una pareja muy atractiva. La actriz bella y moderna, junto al galán más deseado. En las fotos, vestidos él con esmoquin y ella con traje de noche y abrigo de pieles, resultan envidiables¹¹⁹. La prensa deja entrever que entre ambos existe algo más que amistad y compañerismo, pero sin presentarlos como novios, como sí hace con otras parejas de artistas. Así, se narran anécdotas entre ambos que a menudo se utilizan como situaciones típicas entre los enamorados. Por ejemplo, él la espera en un taxi para acudir a un acto, mientras ella se retrasa acicalándose: “Y cuando salió estaba para desmayarse. Jorge dijo: Voy a tener que pegar a alguno. El comentario de Amparito fue este: Hazlo, para eso eres hombre”¹²⁰. Ambos adoptan los roles de género que se espera, pero no como propios de la vida cotidiana, sino de una secuencia de película.

No es la única escena similar que podemos encontrar esta intimidad entre ambos, enmarcada ya no en el ámbito público sino en el doméstico, que se abre a la prensa para la ocasión. En una entrevista de *Primer plano* a su madre, se narra que Jorge Mistral acaba de llegar a la casa y Amparito le prepara un *cocktail*, que él apura mientras ella sigue maquillándose “impasible”¹²¹. De nuevo, una representación típica de una escena cotidiana de pareja, aunque no se aluda a su relación. Por cierto, que la descripción que realiza la periodista, me atrevo a pensar que más con mala intención que con deslumbrado candor, recalca la imagen consumista y acomodada de la familia. La matriarca se dispone a salir de gira y está preparando el equipaje. Sofía Morales, la periodista, cuenta que no es la primera vez que presencia cómo llegan a la casa cajas con abrigos y sombreros para las dos actrices. Ahora, en el baúl abierto entran lujosos vestidos y “la alcoba parece el salón de un modisto”. Amparito se retoca con “una espléndida polvera de oro” y por allí pululan varias doncellas y dos secretarias que tienen contratadas. Madre e hija derrochan

¹¹⁹ “El estreno de *Las aguas bajan negras* fue un gran acontecimiento”. *Primer plano* n. 420, 31 de octubre de 1948.

¹²⁰ “Estrictamente confidencial”. *Primer plano* n. 417, 10 de octubre de 1948.

¹²¹ MORALES, Sofía. “María Fernanda Ladrón de Guevara concede su entrevista relámpago número 3575”. *Primer plano* n. 433, 30 de enero de 1949.

simpatía, gracia e ingenio. La escena es descrita como un caos, como una secuencia de comedia de enredo, que recuerda, por ejemplo, a *Ella, él y sus millones* (Juan de Orduña, 1944), con personajes deliciosos pero excéntricos en su opulencia. La presencia de Jorge Mistral no desentona en este retrato, que nada tiene que ver con el convencionalismo que rezuma otro reportaje publicado en ese mismo número, y escrito por la misma pluma, en el que se presenta a Toni Leblanc i Nati Mistral como una pareja de novios formales, de “tarjeta postal”¹²².

La sensación que el lector puede percibir es que entre Rivelles y Mistral hay algo más que una simple amistad, pero que no se nombra abiertamente. El interrogante que surge es por qué ocurre así, por qué pudiendo ser la pareja más mediática del momento no se pone el foco sobre su relación, como en cambio sí sucede con otras parejas.

Se puede intuir que resulta difícil de enmarcar su relación en un noviazgo convencional. Son una pareja de película en un mundo ajeno al real. Resultan mucho menos tangibles por su condición de estrellas. En 1948, Rivelles vuelve a la compañía de Casanova y firma un contrato en exclusiva con Cifesa¹²³, de modo que, como había ocurrido con Mayo, ambos comparten la misma productora, que los uniría de nuevo en su siguiente filme, alimentando el morbo que pudiera generar su supuesta relación. Sin embargo, no fueron nunca propuestos como un modelo de noviazgo. Tal vez porque recordaban a esos romances entre estrellas de Hollywood, tan a menudo criticados por inconsistentes, que eran expuestos como ilustración del poder disolvente de la modernidad para la institución familiar. Se podría deducir que dado que su relación no era oficial, tampoco estaba sujeta a las rígidas normas del noviazgo. Asimismo, en Italia, la incidencia de la moral católica en la vida diaria dificultó la libre circulación de noticias relacionadas con las estrellas. Se ocultaba al público, por ejemplo, algunos de los romances de Marcello Mastroianni. No así de Ingrid Bergman o Sofía Loren, que recibieron críticas, alentadas por la Iglesia, debido a sus respectivas relaciones extramaritales y premaritales¹²⁴. En España, la imposición de la moral nacionalcatólica y el control estatal de los medios también impediría la libre publicación de noticias relacionadas con las estrellas de cine.

¹²² MORALES, Sofía. “Toni Leblanc, su novia y la moto”. *Primer plano* n. 433, 30 de enero de 1949.

¹²³ DE PACO NAVARRO, José y RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Joaquín. *Op. cit.* p. 34.

¹²⁴ REICH, Jacqueline. *Op. cit.* p. 17-19.

Aunque no sea una cuestión recurrente, no es tampoco inusual que las revistas se hagan eco de los noviazgos de los actores y actrices; sobre todo, si ambos pertenecen al mundo del cine. Si la pareja llega a contraer matrimonio, a menudo se convierten en modelos familiares. Es el caso ya comentado de José María Seoane y Rosita Yarza, pero también de Francisco Rabal y Asunción Balaguer o de Marta Santaolalla y Carlos Muñoz, entre otros.

En cambio, la vida sentimental de Amparo Rivelles no parece ajustarse adecuadamente a los códigos de un noviazgo decente. A partir de un determinado momento, se le deja de preguntar por sus pretendientes y menos aún por si tiene intenciones de casarse. Quienes le conocieron dicen que “no le gustaba hablar de amores y desamores y se cuidaba muy mucho de dar los nombres de sus pocos novios y de sus muchos amantes”¹²⁵. Cabe pensar entonces que Rivelles tuvo la oportunidad de disfrutar de manera más o menos libre de su vida sentimental y sexual, si bien bajo la condición de conducirse siempre de manera discreta. En tejer ese manto de silencio participaron los medios. Es una situación un tanto análoga, si bien salvando enormemente las distancias, a la que protagonizaría en los años cincuenta Ava Gardner durante sus estancias en Madrid¹²⁶. De sus fiestas y de su atribulada vida amorosa, no trascendió mucho más que su supuesto *affaire* con el torero Mario Cabré, que los periódicos airearon con orgullo patrio como una reivindicación de la virilidad española. Tal vez la capacidad de no acatar públicamente la estricta moralidad sexual fuera otro privilegio que el dinero podía conceder. Mientras que las parejas pobres se arriesgaban a multas o al escarnio público por no cumplirlas, un personaje como el torero Manolete podía exhibir abiertamente su amor por la actriz Lupe Sino y vivir juntos sin estar casados¹²⁷. Pero a este componente clasista de la doble moral, hay que añadir otro de género; puesto que probablemente ni a Rivelles se le hubiera dispensado el mismo trato en su caso ni la figura del matador quedó afectada del mismo modo que la de su amante.

De ahí puede derivarse que el hipotético idilio entre Rivelles y Mistral tan solo fuera reflejado en las revistas cinematográficas como una continuación del juego romántico y de seducción que las dos estrellas representaban en la pantalla. Ninguno de los dos da pie a que sus seguidores puedan formular más que conjeturas sobre su romance en sus

¹²⁵ DE SANTIAGO, José. “La larga lista de los amores de la actriz Amparo Rivelles.” *El mundo*, 16 de noviembre de 2013.

¹²⁶ ORDÓÑEZ, Marcos. *Beberse la vida: Ava Gardner en España*. Madrid, Aguilar, 2004.

¹²⁷ TORRES, Rafael. *El amor en tiempos de Franco*. Madrid, Oberon, 2002. p. 43.

apariciones en los medios, y tampoco hacen ningún tipo de insinuación al respecto. A Jorge Mistral le preguntan en una entrevista por su tipo de mujer, y él da una descripción que físicamente podría aproximarse a la de Rivelles, pero sobre todo que corresponde a un tipo de feminidad doméstica que ella podría encarnar. Mistral no pide que su mujer ideal haga las cosas del hogar, sino que sepa hacerlas “para que así pueda tener encanto de saberlas mandar”¹²⁸. Asimismo, en el consultorio sentimental de Amparo Rivelles en *Primer plano*, del que más adelante hablaremos, dos chicas le preguntan por su compañero de reparto, y ella responde con sorna y un cierto distanciamiento: “Primero de todo he de advertiros que todavía no me han dado el cargo de niñera de Jorge y, claro, no puedo saber así exactamente cuándo sale y entra al colegio ni cuándo juega al aro ni nada”. Para después añadir que trabaja mucho, que es generoso y resaltar de entre sus rasgos físicos que es alto, ancho de hombros y con dientes blancos. Y da algún detalle personal, como que le gustan los helados¹²⁹.

2.5. Empoderamiento y erotización: “Amparito Rivelles prefiere la ferocidad”

La duquesa de Benamejé (Luis Lucia, 1949)¹³⁰ es la primera de las cuatro películas de su nueva etapa en Cifesa. En esta ocasión, Rivelles asume el reto de encarnar dos papeles: el de la aristócrata de la que se enamora el bandolero a quien interpreta Jorge Mistral, y el de la gitana que convive con los bandidos. La película no alcanzó el récord de público que Cifesa había conseguido el año anterior con *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948), pero se convirtió en el mayor éxito de la temporada 1949-50¹³¹. La presencia en cartel de las dos estrellas españolas del momento contribuiría a atraer el público a las salas. El filme trataba también de resultar novedoso respecto al género histórico en el que se encuadraba en cuanto a la ambientación y los personajes, ya que esta historia de bandoleros guarda similitudes con el *western*¹³², y se puede relacionar con un modelo narrativo que recurre a las aventuras y las pasiones amorosas para la reconstrucción del pasado, que las industrias culturales modernas (novela rosa, historietas gráficas...) estaban promoviendo como formas de distracción popular¹³³. Lorenzo (Jorge

¹²⁸ MORALES, Sofía. “A Jorge Mistral le hubiera gustado ser sacerdote”. *Primer plano* n. 447, 8 de mayo de 1949.

¹²⁹ Rivelles, Amparo. “Consultorio sentimental”. *Primer plano* n. 461, 14 de agosto de 1949.

¹³⁰ Fecha de estreno en Madrid: 26 de octubre 1949 (HUESO, Ángel L. *Op. cit.* p. 139).

¹³¹ CAMPORESI, Valeria. *Para grandes y chicos...* *Op. cit.* p. 87-88.

¹³² *Ibidem.* p. 42.

¹³³ BENET, Vicente J. *El cine español: Una historia cultural...* *Op. cit.* p. 220-221.

Mistral) es el jefe de una partida de bandoleros de Sierra Morena a quien el pueblo adora por su generosidad. Secuestra a la duquesa de Benamejí (Amparo Rivelles) y la lleva a su refugio en las montañas. Entre ambos prenderá una pasión imposible dada sus diferencias sociales, pero que desencadenará la rivalidad y los celos de Rocío (Amparo Rivelles), una gitana físicamente idéntica a la duquesa.

El análisis del filme a partir de conceptos como raza, clase y género pone en evidencia la multiplicidad de lecturas alternativas que ofrece. Para Jo Labanyi, *La duquesa de Benamejí* es un exponente de que el cine histórico del primer franquismo no propone un regreso al pasado sino una modernidad conservadora con la que se establece un proceso de negociación. El hecho de que esté basada en la última obra escrita por Antonio y Manuel Machado, en 1931, ya apunta a su ambigüedad política dada la diferente trayectoria que cada uno de los hermanos tras la sublevación de 1936¹³⁴. Así la película pone en evidencia las diferencias sociales y propaga que en el fondo todos somos iguales; pero también sanciona las fronteras y los prejuicios raciales y de clase, convirtiendo en imposible el amor entre la aristócrata y galán de origen humilde, y a la gitana, en traidora y asesina.

Al elevar finalmente la resolución del filme a un terreno mítico, propio de la cultura popular, en el que romance entre la duquesa y bandolero se convierte en leyenda, lo que se suma a la revelación de que el origen de su amor se remonta a cuando se conocieron siendo niños, se podría estar apelando también a la idealización de un tiempo pasado de armonía entre clases sociales, que, según Labanyi, los espectadores podrían identificar con el proyecto político de la II República¹³⁵.

El hecho de que Rivelles encarnara a los dos personajes antagónicos [fig. 51], no solo desde el punto de vista dramático sino en cuanto a posición social y pertenencia a una etnia distinta, también alienta valoraciones diferentes. Se ha destacado que al ser interpretada la gitana por una actriz tan admirada, se facilitaría que el público se compadeciera de su sufrimiento y de su final dramático, mientras que por otra parte se mantiene la práctica muy extendida en que actores blancos se maquillan para caracterizarse de otra etnia, lo que podía ser también entendido como una afrenta a la

¹³⁴ LABANYI, Jo. "Negociando la modernidad a través del pasado: El cine de época del primer franquismo", en HERRERA, Javier y MARTÍNEZ-CARAZO, Cristina. *Hispanismo y cine*. Madrid, Iberoamericana, 2007. p. 21-43.

¹³⁵ *Ibidem*.

raza, ya que subyace la idea de que la industria considera que una gitana auténtica no sería capaz de despertar las mismas simpatías por sí misma¹³⁶.



Fig. 51

Con todo, desde nuestra perspectiva en el análisis de la construcción de la imagen estelar de Amparo Rivelles, aquello que resulta más significativo es la representación de la feminidad a través de los personajes de la duquesa y de la gitana. Ambas comparten rasgos comunes, como la fortaleza de carácter, su independencia, y por supuesto, su belleza y sensualidad. Aunque las dos contienen una fuerte carga erótica, su plasmación es diferente, en este y en otros aspectos. La duquesa es inteligente, elegante y sofisticada. Altiva, como corresponde a su condición, pero sin que su arrogancia le impida empatizar con los plebeyos, pues es noble tanto de cuna como de corazón. A diferencia de la gitana que lleva en casi toda la película la misma indumentaria, ella se cambia continuamente de vestido. El vestuario de época le permite lucir trajes entallados y con escotes abiertos, que a menudo desnudan sus hombros. Se resalta su cuello con joyas, porta peinados elaborados y sombreros elegantes. Transmite un moderno mensaje consumista, en un mundo de suntuosidad y confort, idílico en su cortijo donde ella es la dueña de sus decisiones, donde puede elegir libremente entre la vida cortesana que le ofrece su pretendiente el marqués, el romance con el bandolero o, por qué no, seguir disfrutando de

¹³⁶ SANTAOLALLA, Isabel. *Los otros: Etnicidad y raza en el cine español contemporáneo*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005. p. 40-42.

su independencia en su universo propio. Pero ni siquiera adopta una actitud pasiva a la espera de propuestas. Ella misma toma riesgos e iniciativas, mueve influencias, y consigue el perdón de su amado, aunque realmente se le conceda como un intento de debilitar a la banda de bandidos, al privarles de su jefe [fig.52].



Fig. 52

Por su parte, la gitana es también muy atractiva; pero frente a la pasión contenida de la duquesa, Rocío es una pasión terrenal e incontrolada, que perdida por los celos actúa compulsivamente. Ella misma dice que “una está muy pegada a la tierra y cría espinas para librarse de los pisotones”. De una sexualidad más explícita aunque más vulgar, su blusa ajustada y con transparencias deja adivinar sus formas y no tiene reparos en ofrecerse a su amado, y, en cambio, no participa del atractivo juego de seducción en el que sus rivales se han visto atrapados. Con su traje de campesina y el pelo suelto y arremolinado, en contraposición a los peinados recogidos y cuidados de la otra, recuerda a la caracterización de la actriz en *Fuenteovejuna*, pero aquí es salvaje y en cierta manera embrutecida [fig. 53].



Fig. 53

Al fin y al cabo, Laurencia era la hija del alcalde y no una burda labradora. Pero Rocío es una gitana sin familia, que se ha criado en tabernas, bailando y es fácil suponer que dedicándose a la prostitución, y que hasta que conoció a Lorenzo no había dado con

un hombre bueno. Su caso provoca conmiseración, pues es incluso una paria entre los pobres. Una gitanilla a la que desprecian los miembros de la partida y le espetan que era una ilusa si pensaba que era merecedora de su líder. La llaman “princesa de las sartenes”, “reina de la cocina”, mientras que la duquesa es vitoreada como “la capitana”, como “la reina de Sierra Morena”. Resulta paradójico que los insultos que se vierten para humillar a la gitana estén relacionados con la domesticidad, con su papel subalterno, mientras que a la duquesa se la elogia por su presencia en el espacio público, por su diligencia en el liderazgo [fig. 54].



Fig. 54

En esencia, la historia puede ser reducida a un drama pasional, al estallido provocado por a un triángulo amoroso inestable e irresoluble, pero en el que no todos los vértices tienen el mismo peso. Sin duda, sobre la duquesa, que da título al filme, gravita la acción y todo gira en torno a ella como objeto de deseo. En buena medida es el personaje que más fácilmente parece acoplarse las características de Rivelles y en el que resulta más creíble. La belleza sofisticada frente la belleza natural. La aristócrata fuerte y autosuficiente en un mundo de hombres, frente a la gitana cuya vida desgraciada la ha conducido, como horizonte de felicidad, a servir a los hombres y a encargarse de las tareas domésticas.

El filme no solo sublima la erotización de los personajes femeninos, sino también el de su protagonista masculino. La cámara se aplica a destacar su apostura, con un vestuario de camisas desbotonadas que dejan ver su torso velludo o pantalones de perneras ajustadas, que también serían fuente de placer visual para ambos sexos, aunque en diferente sentido¹³⁷ [fig. 55]. Lorenzo es un héroe viril, pero a la vez pasional, tierno y sensible, que llora cuando la duquesa huye de su lado. Hasta el punto de que frente a esas mujeres fuertes y, en este sentido, masculinizadas, cuya erotización coincide con su

¹³⁷ LABANYI, Jo. "Costume, identity and spectator pleasure... *Op. cit.*

agencia narrativa, hallamos un héroe feminizado, que es también objeto de deseo, y que, por tanto, difumina las categorías de género¹³⁸.



Fig. 55



Fig. 56

La película plantea también una vía de ascenso social entre amantes de diferente clase social, pero que es el contrario a los musicales folclóricos en el que una mujer de clase baja, a veces gitana, contrae matrimonio con un varón de una posición social superior, lo que podría ofrecer recompensas emocionales a las espectadoras. Aquí, que el conveniente asesinato de la duquesa frustré un enlace inadecuado tampoco es irrelevante¹³⁹.

En cualquier caso, hay que insistir en que los dos rasgos más sobresalientes que finalmente se pueden atribuir a la figura de Rivelles tras el visionado de la película es su empoderamiento y erotización, si bien ambos bajo el tamiz de la censura y del contexto cultural franquista. Las apariciones de Rivelles en los medios especializados en los últimos meses de la década y primeros de la siguiente así lo atestiguan. Por ejemplo, ocupa dos portadas de los doce números de la revista *Radiocinema* en 1949 y al año siguiente también dos de *Imágenes* y otras dos de *Primer plano* (siendo, junto a Aurora Bautista, la única actriz española que repite en 1950 en la primera página del semanario, dominada por las extranjeras), además de varias fotografías a una plana en páginas interiores de diversas revistas, que estaban destinadas a ser desgajadas para servir como posters o fotos de un álbum. Es decir, entendidos no simplemente como una imagen, sino que los retratos funcionarían como artefactos¹⁴⁰, convirtiéndose en un objeto de

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ LABANYI, Jo. "Feminizing the nation... *Op. cit.* p, 169-171.

¹⁴⁰ Se trata de analizar las fotografías como objetos que son producidos y que circulan en un contexto concreto, que funcionan en un momento concreto de tiempo, lugar y circunstancias sociales y culturales. La fotografía toma cuerpo en objetos y en prácticas de producción y de uso. Algunas investigaciones sobre la experiencia del cuerpo femenino analizan el placer de mirar desde una perspectiva material y sensual, por ejemplo, revistas de moda, y apuntan incluso que la

veneración, que, salvando las distancias, y en línea de la “liturgia estelar” que describe Edgar Morin¹⁴¹, recuerdan a las estampas de vírgenes y santas; puesto que en cierta manera, ambos proponen modelos de feminidad que contribuyen a la formación de identidades personales.

Una notable presencia en los medios que sin duda responde a la alta cota de popularidad que ha alcanzado, pero en la que es fácil barruntar que se encuentra la labor de mercadotecnia de Cifesa. Entre este material gráfico hay algunas imágenes específicamente promocionales, como una correspondiente a *La duquesa de Benamejí*, en la que una Rivelles ataviada de aristócrata y con mirada desafiante, proyecta los rasgos que ya mencionados antes al analizar el filme¹⁴² [fig. 56].

Junto a estas, se publican un buen número de fotografías de estudio, la mayoría realizadas por Gyenes, que además de resaltar su belleza, elegancia y sensualidad, la dotan de una sensación de seguridad personal, con un cierto aire de estrella de Hollywood, ora con guantes largos, ora con un gracioso sombrero. Siempre a la moda y ofreciendo una imagen moderna e interesante, sofisticada y un tanto inaccesible. Ojos y cejas con un maquillaje muy marcado y labios retocados de un color rojo intenso, como era frecuente en muchos retratos. Una imagen lógicamente preparada, pero que tampoco resulta impostada, pues está acorde con sus apariciones públicas en estrenos u otros actos¹⁴³.

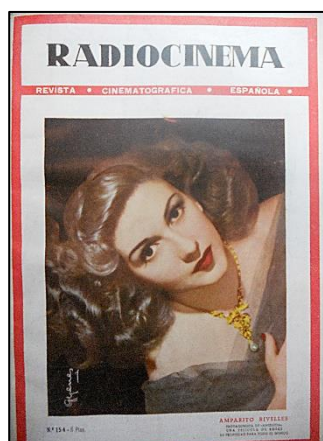


Fig. 57



Fig. 58



Fig. 59

contemplación de ciertas imágenes por parte de las mujeres provoca fantasías de evocación de sensaciones táctiles. (DI BELLO, Patrizia. "Seductions and flirtations: Photographs, histories, theories", *Photographies* n. 2 (2008). p. 143-155).

¹⁴¹ MORIN, Edgar. *Op. cit.* p. 83-127.

¹⁴² *Imágenes* n. 47, mayo de 1949.

¹⁴³ Véase: *Radiocinema* n. 154, enero de 1949 (fig. 57); *Radiocinema* n. 156-157, marzo-abril de 1949 (fig. 58); *Imágenes* n. 61, julio de 1950 (fig. 59).

En varias, se engalana con alguna joya, como en la foto de una portada en la que ofrece un inusual aire de folclórica y en la que luce una sortija con una gran piedra. La mano perfectamente podría haber quedado fuera de campo, pero su presencia llamativa hace pensar en una deliberada voluntad de ostentación¹⁴⁴ [fig. 60].

Es el momento de mayor atractivo físico de Rivelles, cuando ella se ha convertido en objeto de deseo. Un buen testimonio de ello son las dos portadas a color en un solo año que, como decía, le dedica *Imágenes*, sin que exista ningún reportaje sobre una película suya que lo justifique. Especialmente la segunda, firmada también por Gyenes, en la que parece envolverse desnuda con abrigo de pieles, dejando su hombro a la vista, el pelo suelto, muy maquillada, mirando a cámara. En la mano que cierra el abrigo sobre su pecho, luce un espléndido anillo de oro con brillantes¹⁴⁵ [fig. 61]. Una foto captada para alimentar la fantasía erótica. Es quizá el cénit de su reivindicación como mujer sexualizada. Sujeto sexual y no solo objeto, puesto que en su actitud no parece perder agencia, sino que transmite una imagen de empoderamiento. No es ya tampoco una jovencita. Representa no solo una idea de *glamour* en torno a la apariencia, sino también una feminidad madura, que podría ser una fuente de fascinación para las jóvenes espectadoras.



Fig. 60



Fig. 61

Como las estrellas de Hollywood, sería envidiada por su físico y por las capacidades que desplegaba. Ser vista más allá que como un simple modelo de atractivo sexual, sino como una fuente de poder y confianza en sí misma¹⁴⁶. Y así lo capta la prensa: “Amparito Rivelles prefiere la ferocidad” es el titular que antecede a otra foto en blanco y negro de

¹⁴⁴ *Primer plano* n. 520, 31 de septiembre de 1950.

¹⁴⁵ *Imágenes* n. 65, noviembre de 1950.

¹⁴⁶ STACEY, Jackie. *Star gazing...* *Op. cit.* p. 158-169.

la misma serie de la portada en que aparece cubierta con un abrigo de pieles, aparentemente desnuda, ya mencionado. En la sección de miscelánea “Moviola”, se anuncia que rodará *La leona de Castilla*, y a la pregunta de si le gusta su papel, responde con una autosuficiencia extraordinaria: “Sí, pero me gustará más todavía cuando Orduña trabaje un poco en el guión [sic] y dé a mi personaje más vigor. Como estaba al principio, más que una leona de Castilla parecía una humilde corderilla”¹⁴⁷.

Aurora Bautista, también en la nómina de Cifesa, es en estos momentos otra de las grandes estrellas españolas, y de quien se pone en valor frecuentemente su talento artístico y procedencia teatral. ¡Pero cuán distinta es la imagen que se proyecta de cada una en la prensa! Mientras que a la sofisticada Rivelles no se la tiene en absoluto por una mujer doméstica y hacendosa, Bautista no pone inconvenientes a en ser retratada en la cocina de su casa, guisando, con ropa sencilla y delantal. En el pie de foto, se insiste en la idea: “Y pueden creer que Aurora es una perfecta ama de casa, que a la hora de cocinar no se acuerda del arte dramático”¹⁴⁸. Unos meses más tarde se vuelve a publicar la misma foto para comentar que en la película *Pequeñeces*, que protagonizará, el presupuesto en vestuario es de un cuarto de millón de pesetas: “Aurorita, a la que vemos aquí, en la cocina de su casa, con un sencillo traje, va, sin embargo, a exhibir en su máxima película, un vestuario fabuloso”¹⁴⁹. Es decir, Bautista es una mujer ordinaria que se transforma en el plató. Por el contrario, Rivelles, en estos momentos de esplendor, parece querer fundir en un solo ser persona y personaje. O tal vez sea que ahora haya decidido no quitarse la máscara del personaje ni cuando sale del estudio.

Es ahora cuando se estrena *Si te hubieses casado conmigo* (Viktor Tourjansky, 1948)¹⁵⁰, un título menor en su filmografía, pero que ilustra bien el momento en que se encuentra la actriz. Realmente la cinta se había rodado casi dos años atrás, antes de la firma de su contrato con Cifesa, pero que prácticamente pasó desapercibida en los medios durante todo este tiempo. Solo se ha localizado alguna noticia sobre el rodaje, escasa publicidad y sobre todo las críticas, no especialmente positivas. Todo ello a pesar de ser

¹⁴⁷ GARCÍA, Pío. “Amparito Rivelles prefiere la ferocidad”. *Primer plano* n. 518, 17 de septiembre de 1950.

¹⁴⁸ MORALES, Sofía. “Aurora Bautista, «Estrella de Oro», hace declaraciones”. *Primer plano* n. 446, 1 de mayo de 1949.

¹⁴⁹ “«Pequeñeces» y grandezas para Aurora Bautista”. *Primer plano* n. 461, 14 de agosto de 1949.

¹⁵⁰ Estrenada el 29 julio de 1950 en Madrid (*IMDb*. [Fecha de consulta: 12-03-19] www.imdb.com/title/tt0040783/?ref=nm_flmg_act_78), en Vitoria ya se había exhibido en marzo de 1949 y no es descartable que también hubiera sido proyectada antes en Barcelona, donde se rodó y está ambientada.

una producción de Suevia y Campa; con un elenco en el que, junto a Rivelles, figuraban Adriano Rimoldi y un Fernando Rey que acababa de triunfar con *Locura de Amor*; y de tratarse de una comedia romántica dirigida a priori a un público amplio. En contra, probablemente pesara, además de que pudiera resultar un intento de originalidad pretencioso, que estuviera realizada por un director inédito en España. Tourjansky era un cineasta de origen ucraniano que había huido de Rusia tras la Revolución bolchevique y que trabajó en diferentes países, incluyendo la Alemania nazi. También recaló en España para realizar una única película, que destaca por ser un intento innovador y original, en el que sorprende además el tono jocosos con que aborda el matrimonio y la forma liberal de tratar el adulterio¹⁵¹.

Estamos ante una comedia de enredo con toques de sofisticación, inspirada en el modelo clásico de Hollywood, pero en el que se introducen elementos que pretenden romper la narrativa convencional, como el recurso a la autorreflexividad o la interpelación directa de los personajes al espectador dirigiéndose a cámara, para crear la ficción de que es él quien decide el desenlace de la historia. Una propuesta en la línea de *La vida en un hilo* (Edgar Neville, 1945), que se analiza en profundidad en el apartado dedicado a Conchita Montes, que ofrece a la protagonista segundas oportunidades en el amor, que permiten ser leídos como una evocación al divorcio. No casualmente, en una de las escasas informaciones publicadas sobre el filme, con motivo de su rodaje, se habla de “esponsales reversibles” y de que retrata un “ambiente muy americano”¹⁵².

Una película que también podemos emparentar con las comedias de ‘teléfonos blancos’ que triunfaban al principio de los cuarenta como *Ella, él y sus millones*, por repetir el mismo ejemplo citado un poco más arriba, por cuanto que está ambientada en viviendas burguesas y salas de fiesta, donde pululan personajes excéntricos y despreocupados, para quienes la vida es sobre todo ocio y diversión¹⁵³.

¹⁵¹ SEGUIN, Jean-Claude. "Si te hubieses casado conmigo", en PÉREZ PERUCHA, Julio. *Antología crítica del cine español, 1906-1995*. Madrid, Cátedra, 1997. p. 246-248.

¹⁵² VISOR. "Tourjansky dirige en Kinefon: "Si te hubieses casado conmigo"". *Cámara* n. 128, 1 de mayo de 1948.

¹⁵³ El llamado cine de ‘teléfonos blancos’ tiene su origen en las comedias producidas en la Italia fascista que pretendían servir de evasión y ser transmisoras de la ideología oficial del régimen. Eran comedias románticas inspiradas en las de Hollywood, ambientadas en mundos urbanos y lujosos sin referencias a la realidad política del país (CARNICÉ MUR, Marga. "La censura en el cine italiano bajo el fascismo", en BOU, Núria y PÉREZ, Xavier. *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos: España, Italia, Alemania (1939-1945)*. Madrid, Cátedra, 2018. p. 111-121).

Al igual que en *La duquesa de Benamejí*, nuevamente nos encontramos ante un triángulo amoroso como motor de la trama. En esta ocasión Rivelles es el objeto de la disputa, y no acaba de decidir qué pretendiente escoger, a pesar de que desde el principio el personaje interpretado por Adriano Rimoldi resulta mucho menos agradable que el de Fernando Rey. Sin embargo, ambos no compiten solo por conquistar el corazón de la chica, sino que de manera manifiesta buscan intimar físicamente con ella. Aquí radica el interés por la película como colofón de esa identidad sexuada que ha ido adquiriendo la imagen de Amparo Rivelles dentro y fuera de la pantalla. Por un lado, se recalca su sensualidad en un sentido más carnal, a través de un vestuario cada vez más sugerente y liviano y de sus actitudes más atrevidas. Por otro lado, sus relaciones sentimentales podríamos decir que se ‘naturalizan’, se liberan de algunos corsés y formalidades que se supone deberían observar y tampoco se oculta que el sexo forma parte de ellas de una manera natural. Si su personaje fuera el de una fresca o una frívola, se estaría aleccionando a las espectadoras sobre lo equivocado de su comportamiento, que seguramente tendría consecuencias negativas o que de alguna manera sería reprendido. Pero la comedia, con su final feliz, no deja aquí lugar a castigos y escarmientos, ni siquiera a reproches morales. Con todo, en sentido estricto no se llegan a cometer transgresiones a los códigos normativos, aunque se facilitan lecturas no ortodoxas y se atribuye al personaje unas actitudes liberadas que tampoco resultan extrañas en la persona de Rivelles.

En primer lugar, la misma caracterización del personaje como una joven que vive sola, sin parientes, que disfruta de independencia económica, puesto que era dueña de una casa de modas que acaba de vender. Su nivel de consumo es muy elevado, y se hace patente en su vivienda lujosa y sobre todo en sus continuos cambios de vestuario, que podría recordar a una pasarela de modelos. Aspira al matrimonio, pero nada parece más envidiable que esa vida de soltera, dedicada al ocio y a dejarse agasajar por sus dos pretendientes. De hecho, en la primera parte de la película, en la que se representa cómo sería su vida si se casara con Carlos (Adriano Rimoldi), es una mujer desdichada, ya que su marido no le presta la atención que ella desearía y finalmente descubre que le es infiel con su secretaria. Es cierto que esa es la visión maledicente que dibuja el escritor Enrique (Fernando Rey), quien a su vez se presenta como el reverso de su antagonista. Pero la lectura evidente es que para la mujer la elección de un marido es una apuesta de enorme riesgo. Una moneda lanzada al aire en la que se juega ser feliz o desgraciada. En cambio,

ella no parece tener ninguna prisa por escoger entre los candidatos y dice querer a los dos, mientras que son ellos quienes la presionan para que les dé un sí. Pero mientras tanto, tampoco se conforman con esperar el veredicto y ni siquiera parecen dispuestos a transigir con un noviazgo protocolario de simples caricias y besos castos. Se comportan como hombres que acechan la virtud de su amada, y ambos tratan de lograr un contacto físico más allá de los tímidos acercamientos estipulados.

Victoria (Amparo Rivelles) no es una fresca ni una frívola, pero tampoco una mojigata. Da a entender que es dueña de su cuerpo, que no es una mujer inaccesible y que el sexo, en un sentido amplio, es un elemento del cortejo. Así, no se ofende sino que se divierte cuando aprovechando un apagón, uno de los pretendientes le da un beso furtivo en los labios. Se deja acariciar en el palco de un teatro, y si le para los pies a su pareja es porque le advierte que no están en un cine. En otra ocasión, acepta ir a ver una colección de sellos a casa de Enrique, aunque se sabe que se trata de una excusa para mantener allí un encuentro amoroso, que si no llega a producirse es porque Carlos, conocedor de la situación, lo desbarata provocando un accidente de tráfico. Pero durante el trayecto Enrique canta eufórico anticipando ese momento tan esperado y ella ríe con un fingido azoramiento.

Sobre todo, hay una secuencia que en el cine de aquella época resultaría subida de tono. Carlos la ha llevado a cenar al restaurante de un hotel alejado de la ciudad y simula que su coche se ha averiado para que tengan que quedarse a pasar la noche. Solo queda una habitación disponible, que ocupa ella, pero él consigue que le deje entrar. Ella le abre la puerta solo cubierta con la colcha de la cama, para ir corriendo a refugiarse en el baño y volverse a vestir. “No mires”, le grita un instante antes, en una súplica que suena a invitación a no perderse la escena tanto al amigo como al espectador [fig. 62].



Fig. 62

Cuando regresa al dormitorio con su sugerente vestido de fiesta, asistimos a una situación comprometida para una mujer decente, sola con un hombre en una habitación de hotel, que descaradamente intenta su asedio mientras ella va haciendo concesiones. No hay oportunidad de saber si Carlos conseguirá o no su propósito, porque ahora es Enrique quien se encarga de arruinarle la velada. Ella no ha cedido, pero nuevamente se ha dejado querer [fig. 63].



Fig. 63

La película pone pues en evidencia que a pesar de la represión sexual, el discurso sobre el sexo no ha desaparecido completamente, y que junto al discurso oficial hay unas prácticas sociales que son toleradas¹⁵⁴. Asimismo, se percibe que la intimidad de la pareja no se regiría de forma tan generalizado por las restrictivas concepciones sobre la sexualidad expuestas más arriba, como muestran algunos de los escasos estudios de campo sobre las prácticas sexuales femeninas durante el franquismo¹⁵⁵.

Ya desde la primera secuencia del filme, podemos adivinar que las relaciones sexuales son un elemento central en la trama. En este sentido, se convierte en una excepción respecto a lo que era habitual en las comedias románticas españolas, en las que el amor era despojado de su componente sexual, y solía darse una sublimación espiritual de la pareja, cuyas relaciones sexuales, siempre en el seno del matrimonio, tenían como fin exclusivo la procreación¹⁵⁶.

El filme arranca con el matrimonio en la cama a punto de despertarse. Victoria, muy bella, con un hombro al aire, sugiere desnudez bajo las sábanas, aunque realmente lleva

¹⁵⁴ REGUEILLET, Anne-Gaelle. *Op. cit.*

¹⁵⁵ Nos referimos aquí al trabajo del ginecólogo Ramón Serrano Vicéns, que evidenciaría que el entramado franquista de represión sexual, cimentado sobre la doble moral, tampoco pudo imponer completamente sus teorías de la asexualidad femenina y de que el deseo no puede estar desligado de su capacidad reproductiva. (GUILLÉN LORENTE, Carmen. *Op. cit.*).

¹⁵⁶ RINCÓN DÍEZ, Aintzane. *Op. cit.* p. 96-97.

un camisón muy escotado y cuyo tirante tiende a caer [fig. 64]. Carlos sorprende a un hombre en el baño de la alcoba, que según le cuenta es el amante de la viuda que vive en el piso de arriba y que se ha visto obligado a salir de la casa por la escalera de incendios. Una situación que el marido entiende por camaradería masculina y que luego provoca las risas de la pareja ante el descubrimiento del secreto de la vecina, “la viuda alegre, pero que muy alegre”. Victoria no se siente incómoda porque un extraño la vea así; al contrario, en lugar de cubrirse se pinta los labios y se arregla el cabello. Pero cuando se entera de que el hombre ha pasado la noche junto a su dormitorio, ruborizada, pregunta a su marido si les habrá oído, y se puede sospechar que le preocupa no tanto que haya escuchado confidencias entre la pareja como los ecos de un acto sexual. Lícito, en cualquier caso, pues en el matrimonio se admite el goce sexual siempre que no sea un fin en sí mismo, sino orientado a la procreación¹⁵⁷.

Una panorámica hacia el despertador nos ha mostrado que junto al tálamo nupcial hay un cuadro de la Virgen de la Concepción, que puede ser metafórico, aunque en ningún momento de la película los personajes hacen alusión a su voluntad de formar una familia y tener hijos, sino al disfrute del amor en sí mismo [fig. 65]. Es cierto que tan solo se sugiere que se llega a la intimidad física en esta secuencia inicial y en la final, cuando el beso entre Enrique y Victoria es la primera aproximación de la noche de bodas.



Fig. 64



Fig. 65

Pero es significativo que en una misma película, aunque sea en una narración que propone dos líneas temporales paralelas, una hipotética y otra real, el personaje femenino tenga dos amantes. No es promiscua, pero juega con sus dos enamorados. Resulta seductora, pero no al estilo de la mujer fatal que arrastra al hombre a la perdición. Al

¹⁵⁷ REGUEILLET, Anne-Gaelle. *Op. cit.*

contrario, hay una cierta concepción hedonista de la vida, en la que como suele ocurrir en las comedias románticas de los cuarenta el disfrute del lujo y del ensueño del amor ofrece a la espectadora vías de evasión. Ahora bien, las relaciones entre hombre y mujer no están dominadas por el recato y la inocencia, sino que se apuntan escenas de pasión y deseo que son más propias de la década siguiente¹⁵⁸.

Una caracterización del personaje que probablemente no distorsionaría la imagen de la actriz que al parecer se está instalando en el imaginario popular, de una Rivelles consumista, divertida y desenfadada, coqueta y que disfruta de romances. La misma apariencia física que luce en la película, no es muy diferente de la sensualidad que transmiten los retratos captados por Gyenes antes mencionados. De igual manera, las referencias al filme aparecidas en la prensa apuntarían hacia ese mismo sentido: “Amparito Rivelles, estilizada, guapa y flexible como nunca, encantada de hacer un poco de fémmina frívola después de sus postreros papeles...”¹⁵⁹, y se emplean circunloquios para destacar su presencia en la pantalla: “muy bella, aunque un poco opulenta de líneas pero justa de gestos y actitudes”.¹⁶⁰ No en vano, Suevia la anuncia como “la película más alegre que se ha producido en el cine español”, de modo que su atrevimiento moral se utiliza como gancho comercial.

Pero la mayor aproximación entre persona y personaje se propicia en la secuencia final, cuando los recién casados se dirigen a cámara para crear el efecto de ruptura de la cuarta pared y agradecer la participación del público en la resolución de la trama. Ella dice que ha seguido sus consejos y que “si quieren saber si soy feliz, escríbanme y les contestaré” [fig. 66]. En esos momentos, la revista *Primer plano* publicaba semanalmente un consultorio sentimental firmado por Amparo Rivelles, de manera que la invitación a mantener correspondencia con el personaje se solapaba con la de la actriz hacia sus fans.

¹⁵⁸ GIL GASCÓN, Fátima y GÓMEZ GARCÍA, Salvador. “Mujer, noviazgo y censura en el cine español. 1939-1959”, *Revista Latina de Comunicación Social* n. 65 (2010). p. 460-471.

¹⁵⁹ VISOR. “Tourjansky dirige en Kinefón: *Si te hubieses casado conmigo*”. *Cámara* n. 128, 1 de mayo de 1948.

¹⁶⁰ DONALD. “Gran Vía: *Si te hubieses casado conmigo*”. *ABC*, 30 de julio de 1950.



Fig. 66

Capítulo 3. En el trono del firmamento cinematográfico español (1950-1951)

En 1950, Amparo Rivelles cumple veinticinco años y se encuentra probablemente en el punto más alto de su popularidad. A finales de 1948, había vuelto a firmar con Cifesa un contrato en exclusiva¹ y, a pesar de su juventud, parece haber entrado en una fase de madurez como actriz. Los personajes que encarna en sus siguientes tres títulos parecen romper en parte con esa imagen sensual, para ofrecer una imagen mayestática como representación del lugar de honor que ocupa en el firmamento cinematográfico, a través de sus papeles protagonistas en recreaciones históricas. De igual forma, su autoridad se proyecta en el plano de la cotidianidad a través del consultorio sentimental con el que mantendrá un contacto más estrecho con sus fans.

3.1. Los consultorios sentimentales: La voz de una autoridad heterodoxa

El 28 de marzo de 1948, aparece por primera vez en la revista *Primer plano* una columna fija titulada “Consultorio sentimental”, firmada por Amparo Rivelles y encabezada por una fotografía suya, que se publicará durante más de cuatro años. Al principio, todas las semanas y al cabo de un tiempo, de manera más irregular. Unos textos muy relevantes por diferentes motivos, que a continuación se detallarán, pero de cuyo análisis es difícil extraer conclusiones claras, porque uno de sus rasgos más destacados es su carácter ambiguo y contradictorio. Una impresión similar expresa Carmen Martín Gaité al acercarse a estos consultorios sentimentales tan comunes en las publicaciones de la época y que califica de enrevesados en cuanto son ilustradores de la “conducta amorosa y sus titubeos” de unos jóvenes “que se aventuraban a tientas, entre la ignorancia y la zozobra”². Por su parte, Jackie Stacey, nos advierte de dos limitaciones metodológicas al adentrarnos en las páginas de cartas de fans, no específicamente en un consultorio sentimental, como fuente histórica. La primera es que muchas de ellas están escritas en respuesta a artículos que aparecen en la revista, que por tanto está sugiriendo la agenda de temas. Así, las cartas facilitan material al público que responde a los discursos sobre el estrellato producidos por la industria. Un segundo problema tiene que ver con que los

¹ FANÉS, Félix. *Cifesa: La antorcha de los éxitos...* Op. cit. p. 188.

² MARTÍN GAITE, Carmen. Op. cit. p. 165.

documentos que se recogen solo representan a una parte de los espectadores, mientras que los grupos marginales estarían ausentes³.

En cualquier caso, la mera existencia del consultorio es ya muy significativa, en cuanto al rango que se le concede a Amparo Rivelles, puesto que no tengo constancia de que durante estos años se le ofrezca una tribuna similar a alguna otra estrella cinematográfica. El consultorio sentimental fue una sección fija, que podría ser calificado como un subgénero periodístico, que gozó de una gran difusión en los medios de comunicación españoles en los años cuarenta y cincuenta, especialmente en la radio y en las revistas dirigidas a un público femenino. De entre ellos, *El consultorio de la mujer de Elena Francis*, cuyas emisiones comenzaron en noviembre de 1947 y se mantuvieron en antena, con emisiones diarias de lunes a viernes durante diecinueve años, fue el que alcanzó una mayor popularidad⁴. Una etapa dorada que se puede relacionar con la voluntad del régimen de propagar contenidos que sirvieran para moldear a las mujeres según el canon de feminidad nacionalcatólico. Legitimaban su regreso al hogar y promovían las actitudes de sumisión al varón y la abnegación, a la vez que les ofrecían recompensas emocionales y paños calientes para los problemas cotidianos⁵.

La primera cuestión es preguntarnos por la autoría real de los textos, si damos por cierto que es Amparo Rivelles quien los escribe o si simplemente es quien los firma. Sin embargo, a la luz de los documentos a los que he tenido acceso, no es posible disponer de una respuesta concluyente sobre el asunto; aunque desde la perspectiva de la investigación ello carece hasta cierto punto de importancia. Sea quien sea su autor, es a ella a quien son atribuidos y por tanto se configuran como un factor más en la construcción de su imagen, puesto que se dirige en primera persona a sus seguidores. Si estos dudaban o no de la sinceridad de sus palabras, se nos escapa. A partir de los indicios de los propios textos y del conocimiento adquirido sobre la actriz, se podría conjeturar tanto su autenticidad como su contrario. Si bien, reitero, a nuestros efectos son auténticas porque expresan la voz de la estrella y ella las asume como tales.

En diversas ocasiones, Rivelles afirma con rotundidad que escribe personalmente la columna. Se suele quejar del enorme volumen de cartas que recibe y de que a menudo

³ STACEY, Jackie. *Star gazing...* Op. cit. p. 54-55.

⁴ SOTO VIÑOLO, Juan. *Querida Elena Francis*. Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1995. p. 39.

⁵ BLANCO FAJARDO, Sergio. "Los consultorios sentimentales de radio durante el primer franquismo. A propósito del programa "Hablando con la Esfinge" (1946-1956)", *Arenal: Revista de historia de mujeres* n. 1 (2016). p. 59-83.

se ve superada para responderlas todas. Advierte que no admite cartas personales, porque tendría que contratar “falsas Amparitos” para poder completar la tarea. En una de las entrevistas cuyo propósito parece ser la promoción de la sección, la periodista la sorprende durante los descansos del rodaje escribiendo a máquina para atender la montaña de cartas, mientras que otras actrices matan el tiempo de espera tricotando. Cuenta que le llegan más de doscientas misivas a la semana, de las que descarta muchas por no tener “nada de sentimental” y otras muchas las pasa a su secretaria por tratarse de peticiones de autógrafos⁶. Tan solo conocemos, por tanto, una mínima parte del conjunto, pero puede servirnos de referencia aproximada el estudio de Réka Buckley sobre la correspondencia de fans de la actriz italiana Claudia Cardinale durante la posguerra mundial. En primer lugar, cabe indicar que su volumen era utilizado para monitorizar la popularidad de las estrellas, y que era frecuente que se contratara ayudantes para que las asistieran. Una parte de las recibidas por Cardinale pertenecían a hombres, que le solían enviar cartas de amor, propuestas de matrimonio y poemas, mientras que algunos otros le solicitaban ayuda para encontrar trabajo. Sin embargo, las cartas más materialistas y menos vergonzosas son las remitidas por mujeres, que con frecuencia piden recuerdos, objetos de la actriz u otros favores, y tienden a usar en sus cartas un mayor grado de chantaje emocional que los hombres⁷. De todos modos, la comparación no puede ser precisa porque se trata de correspondencia privada a la estrella y no de un consultorio sentimental. Sin embargo, se atisban bastantes coincidencias por los comentarios que vierte Rivelles en sus respuestas, por ejemplo, sobre las declaraciones de amor que le dedican sus admiradores, el fastidio que le producen las misivas de aspirantes a actriz o a actor o aquellas de las que dice que nada tienen de sentimentales.

Volviendo sobre la autoría, pudiera haber motivos para la desconfianza, puesto que es bien conocido que en el consultorio más popular de todos, el anteriormente mencionado de Elena Francis, quien daba los consejos era un personaje ficticio tras el que se ocultaba un guionista masculino. En este caso, a partir de los indicios de que disponemos, debió de darse una situación intermedia. No parece probable que, a pesar de sus propias afirmaciones, Amparo Rivelles asumiera personalmente una tarea tan ingente, y máxime cuando no le resultaría muy lucrativa. Sin embargo, tampoco parece verosímil que la actriz cediera a la revista el control de su imagen, que tanto cuidaba, sin

⁶ MORALES, Sofia. “Amparito, frente a la máquina”, *Primer plano* n. 514, 20 de agosto de 1950.

⁷ BUCKLEY, Réka. “The emergence of film fandom... *Op. cit.*”

supervisión. A veces, incluso hay interpelaciones al director, a miembros de la redacción o a los responsables de la maquetación, que de ser falsas resultarían muy forzadas, como cuando solicita abiertamente que se sustituya la fotografía de la cabecera de la sección porque, según también reclaman los lectores, sale muy poco favorecida. Por ello, podemos inclinarnos a pensar que, si bien en ocasiones podría ser ella misma quien escribe la columna, es fácil suponer que serían sus asistentes (ya he apuntado que en algún reportaje se informa de que tiene contratadas dos secretarías, lo que da cuenta de su estatus) las que se encargarían del consultorio a partir de sus instrucciones. No merece la pena profundizar en este aspecto, pero incluso podría apreciarse que el estilo de las respuestas no es siempre homogéneo, con lo que se abre la posibilidad que se debieran a manos distintas. En cualquier caso, hay un cierto aire de la personalidad de Rivelles que sí se deja notar en todas ellas, y, lo que es más importante, que así era percibido por una gran mayoría de lectores, a los que no sonaría impostada esa voz en primera persona.

Por continuar con la crítica de la fuente, vale la pena también indagar sobre quiénes participan en el consultorio, si son cartas auténticas o ficticias. Disponemos también del testimonio de uno de los guionistas del consultorio de Elena Francis, que explica que en ocasiones inventó algunas para forzar una mayor variedad en los contenidos e introducir temas nuevos⁸. Aquí no parece que existan motivos para ello, y además, también tenemos como elemento de referencia las conclusiones de un estudio sobre la década de los treinta en Gran Bretaña acerca de las sospechas de que estas cartas no fueron escritas por los lectores sino por miembros de la redacción, que demuestra que son obra de diferentes manos y por tanto serían genuinas⁹.

A diferencia de la mayoría de los consultorios radiofónicos y de revistas femeninas, a Amparo Rivelles escriben tanto hombres como mujeres. Quizá más las segundas, pero no es menospreciable el número de los primeros. Una característica común a ambos es que mayoritariamente son muy jóvenes, a menudo adolescentes. Sin duda, esa diferencia de edad entre la estrella y sus admiradores contribuiría a la fascinación por una personalidad atractiva e inalcanzable, que era identificada como modelo de feminidad¹⁰. En términos generales, según apunta Annette Kuhn para los años treinta, los adolescentes sería el público más impresionable por el cine, aquel al que se proveía con más facilidad

⁸ SOTO VIÑOLO, Juan. *Op. cit.* p. 193.

⁹ STACEY, Jackie. *Star gazing...* *Op. cit.* p. 55.

¹⁰ STACEY, Jackie. "Feminine fascinations..." *Op. cit.*

de un espacio para soñar y que a la vez inspiraba sus conversaciones reales¹¹. Ello puede explicar por qué son tan jóvenes muchos de quienes escriben al consultorio y esa sensación de irrealidad que transmiten las cartas, de las que Rivelles se ríe con disimulo, al tiempo que alimenta sus sueños románticos.

Si, como ya se ha apuntado, el objetivo de estos consultorios era la moralización de las costumbres y la difusión de unos determinados roles de género, podemos dudar de hasta qué punto en este caso la elección de la consejera fue acertada. Sí, desde luego, en cuanto a su relevancia e incluso a su ascendencia para los lectores, puesto que la personalidad de Rivelles lo dotaba de un interés del que otros carecían. Pero es más discutible en cuanto a que no se trataba de una figura pública modélica de la ortodoxia moral que el régimen trataba de imponer. De aquí surgen buena parte de las contradicciones subyacentes.

Por un lado, debido a la falta de coherencia entre las respuestas. Igual orienta a un lector hacia una determinada dirección que hacia su contraria, e incluso esa misma ambigüedad puede llegar a darse en un mismo texto. Tampoco nada excepcional respecto a otros consultorios, ya que “el lenguaje estereotipado y evasivo, de medias tintas”, “de tira y afloja”, asomaba con frecuencia¹². Esta era igualmente una característica predominante en este tipo de secciones publicadas en la Italia fascista, según constata Victoria de Grazia, quien describe que los consejos que se daban a las jóvenes combinaban la visión romántica con un duro cálculo sobre los beneficios del cortejo, prescribían qué estaba permitido en la vida amorosa y qué era ilícito, qué pasos podían atreverse a dar y cuáles solo ser soñados¹³.

A menudo, da la sensación de que son las características del remitente y el propio tono de la consulta lo que guían su reacción. O tal vez sea que no quiera comprometerse, que sus opiniones sean muy volubles o simplemente que no se lo llega a tomar muy en serio. Sean cuales sean las razones, esto último se antoja meridiano. En la entrevista antes reseñada acerca de su labor en el consultorio, queda ya patente que mientras que la periodista formula preguntas pertinentes, ella responde, como por otra parte acostumbra hacer en sus encuentros con la prensa, con salidas chistosas que denotan una predisposición despreocupada ante un encargo que en otros medios se envuelve de

¹¹ KUHN, Annette. *Dreaming of Fred and Ginger...* Op. cit. p. 133-134.

¹² MARTÍN GAITE, Carmen. Op. cit. p. 166.

¹³ DE GRAZIA, Victoria. *How fascism ruled women...* Op. cit. p. 133.

solemnidad. Por si hubiera dudas, en uno de los consultorios introduce una nota final que deja claras sus intenciones:

“Este consultorio es más bien para consultas sencillas de índole sentimental, pero no trascendental. ¿Entendido? Queda ampliado hasta la receta de belleza; si es preciso la moda y la decoración. No se contestarán todas aquellas consultas de tipo moral, por considerarlas demasiado serias para esta sección”¹⁴.

Incluso parece ser que la propia dirección de *Primer plano* apoya este tono jocoso que frecuentemente adopta la columna, puesto que desde finales de 1950, el “Consultorio sentimental” se publica en la página de la sección humorística o de miscelánea “Cortos animados”. Cada vez parece más claro que su finalidad es el entretenimiento y no la educación sentimental y se escogen cartas más divertidas, como la de una chica que cuenta que no le deja en paz un chico que tiene “indigestión sentimental” u otra que sufre enamoramientos relámpago y que está preocupada porque uno le dura ya día y medio. En sus respuestas tampoco faltan las bromas. Por ejemplo, a una aspirante a actriz, le recomienda que se procure un buen matrimonio y se case con un ingeniero, como, dice en otra ocasión, debiera haber hecho ella, o con un abogado del Estado; o mejor, con un fontanero, que probablemente gane más dinero. Llega incluso a corregirse a sí misma el tono pontificador que ha adquirido su respuesta y que ya está “hablando como una abuela”.

No obstante, no deja de mostrar su lado más tierno y comprensivo hacia cartas en las que se vislumbra que detrás hay alguien que sufre, aunque sea por ese tipo de nimiedades sobre las que se asentaban los preliminares de las relaciones entre los jóvenes. De hecho, otra de las características de la columna, consecuencia de la bisonería de los remitentes seleccionados, es la liviandad de los temas que se plantean. No hay lugar para problemas reales de pareja, como pueda suceder en otros consultorios abiertos a relaciones más maduras, ni por supuesto para dudas sobre el racionado acercamiento físico entre los novios, ni ningún asunto que pudiera calificarse de escabroso. Y si las hubo, no fueron seleccionadas. La mayoría de las preguntas tratan sobre la conquista, por utilizar el lenguaje bélico tan propio de la época, o los primeros pasos juntos de los enamorados. Como era corriente en otros consultorios, se ofrecían consejos que las madres no podían proveer, acerca de los tipos de hombres, de las clases de besos o el

¹⁴ RIVELLES, Amparito. “Consultorio sentimental”. *Primer plano* n. 505, 18 de junio de 1950.

flirteo. En definitiva, sobre la negociación con el sexo opuesto, que muchas veces se convertía en una competitiva disputa entre unos y otras¹⁵.

Volviendo sobre las mencionadas contradicciones del consultorio, por otro lado, encontramos incongruencias relativas a quien suscribe los consejos. Pues basta conocer un tanto la trayectoria de Amparo Rivelles para comprender que a veces no cumple con aquello que predica. Así, es reseñable que anime a sus fans a entablar un noviazgo encaminado hacia el matrimonio, cuando parece que ella rehúye de toda relación estable y que probablemente sus romances estarían en boca de muchos. Apuesta a menudo por las formalidades, mientras que conduce su vida sentimental sin acoplarse estrictamente a los códigos convencionales. Tal vez sea que no es lo mismo tener un modo de vida no acorde con la ortodoxia, que hacer apología del mismo. Quizá por ello con frecuencia solo parece ser sincera cuando adopta una postura sarcástica, que conecta mejor con sus propias manifestaciones públicas en torno a cuestiones como el matrimonio. Resulta más impostada cuando receta a una pareja cándidos paseos para conocerse o agradece a un chico que le haya enviado oraciones, que cuando aconseja con sorna a una jovencita cazar a un ingeniero o un universitario o cuando se ríe de un fan enamorado que le escribe cursilerías. Algunas de sus propuestas recuerdan situaciones disparatadas propias de una comedia cinematográfica. Por ejemplo, insta a tres colegialas a que propicien el encuentro con un chico utilizando un perrito.

Excede a los propósitos de la tesis doctoral el análisis de las actitudes sociales que reflejan los fragmentos de las cartas publicadas, y tan solo haré algún comentario de algunos aspectos relacionados con la actriz. En primer lugar, la autoridad moral que se le concede a Rivelles al asignarle dicho encargo. En su anuncio, la revista ya asegura que viene avalada por “una gran inteligencia y una gran sensibilidad”¹⁶. Un carisma que procedería de su condición de estrella, puesto que solo cabe pensar que los conocimientos que comparte proceden de la interiorización en los personajes que ha encarnado y de unas vivencias propias que no pueden experimentar los lectores y lectoras. Un consultorio que, además, de tanto en tanto no aborda cuestiones sentimentales y se llega al extremo de lo grotesco y ella se erige en experta de asuntos bien diversos. Así, le explica a un argentino qué hay que hacer para conseguir la nacionalidad española o se convierte en especialista

¹⁵ DE GRAZIA, Victoria. *How fascism ruled women...* Op. cit. p. 134.

¹⁶ “Amparito Rivelles escribirá para *Primer plano*”, *Primer plano* n. 388, 21 marzo de 1948.

en grafología, una técnica que en aquellos años recibía atención en muchos medios. Eso unido a sus consejos sobre belleza facial, moda, decoración del hogar, etcétera.

Amparo Rivelles se revela como una autoridad en diferentes materias, pero especialmente en el amor, probablemente porque se constata en estas cartas la profunda ignorancia mutua entre hombres y mujeres. Los avances en la vulgarización del saber sobre el sexo que se dio durante los años veinte y la II República fueron borrados por el franquismo. Se impuso un discurso represivo, basado en la tradición, que propugnaba que al amor solo se llegaba con el matrimonio, y en el que la finalidad exclusiva del encuentro carnal de los cónyuges era la procreación. No había pues que confundirlo con la mera atracción, y para ello servía el noviazgo, que se caracterizaba por la amistad amorosa y la templanza en las relaciones físicas¹⁷. Es cierto que, como ha estudiado Miren Llona, en los años treinta estaba asentada la idea entre las clases medias de que el matrimonio era el horizonte vital de las jóvenes¹⁸, y es predecible que así seguiría siéndolo en la década siguiente. Pero la realidad es que el proceso de aproximación entre chicos y chicas era en muchos casos penoso. Se habían educado en ámbitos distintos y estancos y apenas nada sabían los unos de las otras, y viceversa. Ellos sumidos en el marasmo de confusiones por su obligación de tomar la iniciativa en el cortejo¹⁹, mientras la joven asistía desconcertada a la desesperante timidez de su pretendiente, que no se atrevía a declarársele. A unos y a otras, Rivelles anima a dar un paso adelante. A ellos les da consejos prácticos de cómo promover encuentros e iniciar conversaciones; y a ellas, a tomar las riendas de la situación si es necesario, al igual que otras veces les insta a no dejarse engañar por la inacción que esconde una falta de interés verdadero.

Otro problema que sale a menudo a colación en la columna es el de los complejos que impiden a los jóvenes ser felices, fundamentalmente por la disconformidad con sus propios cuerpos. En este caso, hay que valorar la actitud que toma Rivelles, que siempre les alienta a superarlos y que alguna vez, en un tono desenfadado, reconoce que ella tiene problemas con la báscula. Seguramente sus confesiones agradarían a muchas de sus seguidoras, que les consolaría que una de las mujeres más deseadas del país compartiera con ellas las inseguridades sobre su físico.

¹⁷ REGUEILLET, Anne-Gaelle. *Op. cit.*

¹⁸ LLONA, Miren. *Entre señorita y garçonne...* *Op. cit.* p. 42.

¹⁹ TORRES, Rafael. *Op. cit.* p. 59.

No es necesario insistir mucho más en los contenidos abordados en el consultorio. Podríamos seguir comentando otros aspectos, aunque nos limitaremos a señalar algunos ejemplos. Cuando los padres se oponen a la relación, no toma partido contra autoridad familiar ni empuja a desafiarla; pero a una chica de dieciséis años cuyos padres la consideran demasiado joven para tener novio, le aconseja llevarlo en secreto, porque será más excitante. Suele apostar por el punto de vista femenino, y la resignación ante actitudes masculinas poco gratificantes no la contempla como una opción. En cierta manera, deja entrever que frente a la figura del donjuán, aspira a un ideal masculino de compañero, basado en la compenetración emocional, en la línea de las ilusiones femeninas de transformación de las relaciones amorosas que se plantearon en los años veinte y treinta, aunque no llegaran a asentarse²⁰. A los más jóvenes, chicos, los anima a no desfallecer en los estudios y a seguir una carrera universitaria. Unas veces apuesta por el matrimonio como estabilidad económica, y otras, por el amor romántico; pero tampoco faltan las ocasiones en que tacha las vicisitudes que le confiesen como historias de folletín, aunque ora las alienta, ora se mofa de ellas. Transmite esa imagen consumista de la que hemos hablado antes, y, en general, si es que puede dibujarse un patrón aproximado, ya que incurre constantemente en contradicciones, estos textos nos dejan la sensación de que Amparo Rivelles se mueve en un mundo que representa unos usos amorosos burgueses, y que aunque su discurso moral no contempla el cumplimiento estricto de las formalidades y convencionalismos, tampoco es en absoluto disruptivo. Un discurso que choca, y que chocara aún más, como veremos, con su propia trayectoria vital, mucho más libre de corsés.

El último consultorio sentimental firmado por ella es el del número 603 de *Primer plano* publicado el 4 de mayo de 1952, sin que mediara explicación alguna sobre su desaparición, a pesar de la dilatada presencia en la revista. En 1953, la sección es recuperada. Su responsable es Elena Espejo, una actriz de mucho menor fuste, en absoluto comparable a la personalidad arrolladora de Rivelles. Ello se traduce en que, a pesar del encabezado de la sección, el consultorio ya no es realmente sentimental, sino que las preguntas acostumbran a versar sobre cuestiones relacionadas con la profesión actoral o la carrera de la autora. Da la impresión que implícitamente se reconoce que Elena Espejo

²⁰ LLONA GONZÁLEZ, Miren. "Los otros cuerpos disciplinados... *Op. cit.*

carece de la autoridad de su antecesora y, de hecho, la sección acabará languideciendo poco a poco.

3.2 La “Estrella de oro” que brilla sobre las convenciones

En *De mujer a mujer* (Luis Lucia, 1950)²¹ la compañía de Vicente Casanova tomó la decisión de unir en un mismo cartel a dos de las actrices con mayor prestigio de la cinematografía nacional. Amparo Rivelles y Ana Mariscal actuaban juntas por primera vez en un filme, y, aunque de manera tímida, Cifesa trató probablemente de emular la práctica hollywoodense de sugerir enfrentamientos personales entre los astros como estrategia promocional. Así lo recordaba Rivelles pasados los años, justamente para desmentir cualquier rivalidad entre ambas²². La misma elección del título y el uso habitual de expresiones como “frente a frente” cuando se nombraba a las actrices o “intenso torneo artístico”, apuntarían hacia esta intención. Pero en las revistas aquello que se destaca realmente es el resultado de la confluencia de las dos estrellas como un gran acontecimiento, mientras que tampoco ellas alimentan ese morbo, sino todo lo contrario.

Ambientada en los primeros años del siglo XX, la trama de la película se desencadena con la muerte accidental de la hija única de una familia rica, cuando el padre la mecía en un columpio. Isabel, la madre, (Amparo Rivelles) cae en la locura y es internada en un sanatorio. Él encuentra consuelo en una enfermera del centro, Emilia (Ana Mariscal). Ambos mantienen una relación sentimental, de la que nacerá una hija. A pesar de que los médicos consideraban irreversible el estado de Isabel, ella recupera la cordura. Entonces, Emilia se suicida y entrega a su bebé al matrimonio y el pecado se redime al restaurar a la estéril esposa su papel de madre.

Se trataba de la adaptación de *Alma triunfante* de Jacinto Benavente. El segundo de los autores teatrales de la etapa de preguerra cuyas obras más veces fueron llevadas a la pantalla durante la década, a pesar del ostracismo al que fue sometido en los primeros años del régimen por haber mostrado sus simpatías por el bando republicano. Aunque su nombre fuera a veces omitido en las carteleras, sus obras seguían representándose con éxito de público y el cine adaptó nueve de sus títulos²³. De todos ellos, *De mujer a mujer*

²¹ Fecha de estreno en Madrid: 13 de septiembre de 1950. 14 días en cartel (HUESO, Ángel L. *Op. cit.* p. 117).

²² DE PACO NAVARRO, José y RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Joaquín. *Op. cit.* p. 49.

²³ PÉREZ BOWIE, José A. *Op. cit.* p. 62.

es la que mereció una mayor atención en el momento de su estreno y también la que más ha captado el interés de los investigadores por adentrarse en su análisis.

Para Jo Labanyi, es el más perturbador de aquellos dramas de época, brillantemente interpretado por sus dos protagonistas femeninas. Una historia convencional de redención que transmuta en el autosacrificio de una mujer hacia otra, que no hacia la figura masculina, que es irrelevante²⁴. Según esta autora, “la película trata de una manera extraordinariamente moderna la cuestión de cuál de las dos mujeres es la esposa perfecta”. Ambas son presentadas igual de válidas, capaces de tomar la iniciativa, y entre ellas no se remarcen las obvias diferencias de clase. El suicidio de Emilia puede interpretarse como una aceptación, aunque heterodoxa, de la ética sacrificial nacionalcatólica. Sin embargo, el final de la película sugiere que tendrá que ser olvidado, encarnando la necesidad moderna de que la aceptación y la ruptura con el pasado es el primer paso hacia la felicidad futura²⁵.

Primer Plano parece consciente de las implicaciones que subyacen en este triángulo afectivo, y advierte que será motivo de discusión y que planteará “un dilema muy fuerte en el que tanto hombres como mujeres tendrán que tomar partido por uno u otro bando”. La confrontación es claramente de género:

“El hombre, desde su punto de vista, tal vez disculpe la actitud del protagonista, puesto que obedece a una apasionada rebelión. (...) Pero las mujeres serán defensoras inabordables de Isabel. Y su defensa se basará en el amor”. Isabel amaba a su marido, a la felicidad que le proporcionó y, sobre todas las cosas, a su hija. (Sin embargo, hay un tercer personaje cuya vida está marcada por el sacrificio. Emilia, la mujer, todo dulzura e ilusión (...) inocente culpable que vive una amarga felicidad. (...) ¿Quién defenderá a Emilia? Estamos por asegurar que todos, hombres y mujeres comprenderán su dolorosa situación y serán bondadosos jueces de su conducta”²⁶.

Desde una óptica similar, Annabel Martín se centra también en la perspectiva del melodrama, que con su lenguaje hiperbólico sirve al franquismo para expresar el maniqueísmo moral, el integrismo católico y las divisiones de clase. Encontraríamos aquí un ejemplo de lo que ella denomina “melodrama compensatorio”, en el que el

²⁴ LABANYI, Jo. "Feminizing the nation... p. 178.

²⁵ LABANYI, Jo. "Negociando la modernidad... *Op. cit.*

²⁶ B.A. “De mujer a mujer es, en definitiva, un nuevo triunfo que honra a la cinematografía nacional”. *Primer plano* n. 517, 10 de septiembre de 1950.

restablecimiento último del orden moral y social “compensa” las alteraciones producidas en la vida cotidiana de los personajes. Sin embargo, ese discurso rígido y monolítico que justifica la represión, la renuncia y el sacrificio encierra pliegues y contradicciones²⁷. El régimen instiga a los españoles al cumplimiento de su deber, aunque conlleve dolor. Se apuesta por la ortodoxia de la familia, y se castiga a la amante ilegítima. Pero apunta a una lectura en una nueva dirección, ya que en ese triángulo de personajes, el verdadero vértice perturbador no es ella sino el marido, quien imposibilita la relación afectiva entre las dos mujeres y quien es además el causante de la locura de Isabel. Ambas son buenas madres, se comprenden la una a la otra, y están dispuestas a apartarse para no interferir en su felicidad. Pero el final deja en el espectador una sensación de injusticia y estafa emocional, puesto que la vida frustrada es más interesante que el orden restablecido, que, aunque ilegítimo y basado en el engaño, se sustenta mejor en el terreno ético y afectivo²⁸.

Es, por tanto, el personaje de Emilia el que encarna mayores tensiones y contradicciones y al mismo tiempo el que permitiría una mejor identificación para todas aquellas mujeres que no se sintieran a gusto con el modelo de feminidad franquista²⁹. De igual modo, en las críticas de la época, se tendía a resaltar la interpretación de Ana Mariscal sobre su compañera de reparto, quien en nuestro análisis, es precisamente la figura que nos interesa. En este sentido, vale la pena observar que esta es la primera vez que Amparo Rivelles representaba el papel de madre, circunstancia que probablemente no pasaría desapercibida para muchos de sus seguidores. Su personaje es construido en torno a la idea de maternidad como rasgo definitorio de su feminidad. No obstante, uno de los síntomas de que ha perdido la razón, así como de que la ha recuperado, es la preocupación por su propia imagen física: la coquetería, el más femenino de los sentimientos, en palabras del sacerdote que la atiende³⁰. Un comentario que probablemente pretendía poner en evidencia la superficialidad e inconsistencia de la mujer, pero que atribuido a Rivelles no es descartable que algunas espectadoras lo reinterpretaran como un gesto de frivolidad. Puesto que es la misma estrella la que en esos momentos sigue alimentando una imagen irreverente.

Así queda patente en un reportaje en el que se pregunta a cuatro actrices qué opinan sobre el matrimonio, en el que todas ellas tratan de alguna manera de evitar las cuestiones

²⁷ MARTÍN, Annabel. La gramática de la felicidad... *Op. cit.* p. 17-28.

²⁸ *Ibidem.* 114-129.

²⁹ TRIANA-TORIBIO, Núria. *Op. cit.*

³⁰ MARTÍN-MÁRQUEZ, Susan. *Feminist discourse...* *Op. cit.* p. 101-103.

más comprometidas. A Ana Mariscal, quien ya ha anunciado su próxima boda, se le pregunta por una declaración anterior en la que se mostraba escéptica respecto al matrimonio, tal vez para hacer patente que era tan solo una pose y que, como se esperaba, ha claudicado ante el amor. Josita Hernán se ventila el asunto afirmando que está enamorada del amor y prefiere no dar mayores explicaciones. En cambio, Sara Montiel parece la más ingenua y formal, y responde con más sinceridad, o tal vez con un disimulo descarado, que quizá se case pronto con un novio con el que tiene relaciones desde hace ocho meses. Y cuando se le interroga si tras la boda seguirá haciendo cine, comenta que él no quiere y que, aunque lo sienta, cree que cederá. Pero por encima de todas estas respuestas más o menos estandarizadas sobresale la voz poderosa de una Rivelles abiertamente descreída y sarcástica respecto al matrimonio. El periodista ha acudido al rodaje de *De mujer a mujer*. En un momento dado, se pide en el estudio un anillo que tiene que lucir su personaje. Finalmente, un hombre grita ¡Yo!, y el periodista señala “que es como decir eso de ¡Soy casado, señorita!...”. Y a continuación narra la elocuente reacción de la estrella:

“Es entonces cuando Amparito pliega la comisura de sus labios en una mueca descarada de compasión:

- Pobrecillo – se la oye comentar. Y uno se ha de quedar con las ganas de preguntar a Amparito:

- Oye, Amparo ¿crees en el matrimonio?

La encuesta, perdón, quedó coja”³¹.

Quien así habla lo hace desde la autoridad que le concede ser la “Estrella de oro de 1949”, según los lectores de *Primer plano*³². En esta tercera edición, Rivelles ocupa el primer puesto en popularidad, seguida de Aurora Bautista y de Ana Mariscal. El año anterior, fue Aurora Bautista la “Estrella de oro”, probablemente debido al extraordinario éxito de *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948), mientras que Rivelles quedó en segundo lugar³³. En la primera ocasión en que se celebró la consulta entre los lectores, Amparo Rivelles fue galardonada con la “Estrella de oro de 1947” y Mariscal se situó tras ella³⁴. Unas encuestas que, aunque no tenga un gran valor demoscópico, sirven para corroborar el atractivo de la actriz, y que era una práctica común en este tipo de revistas. Cabría

³¹ BELTRÁN, Fernando. “Amor, amor. Las estrellas opinan sobre el matrimonio”. *Cámara* n. 170, 1 de febrero de 1950.

³² “Estrella de oro 1949”. *Primer plano* n. 492 (18 de marzo de 1950).

³³ “Estrella de oro 1948”. *Primer plano* n. 445 (24 de mayo de 1949).

³⁴ “Estrella de oro 1947”. *Primer plano* n. 395 (9 de mayo de 1948).

valorar si, como ha señalado Stephen Gundle para la Italia fascista, participar en estas votaciones pudiera ser experimentado por los lectores como una oportunidad de expresar sus opiniones en un contexto de dictadura, y sentir que su voz era tomada en cuenta³⁵.

3.3 “Mujer heroica, figura de nuestra raza y gloria de su sexo”

Amparo Rivelles es de nuevo la gran estrella de la renacida Cifesa³⁶, y asiste a los estrenos de la compañía valenciana como el de *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950), en los que luce vestuario elegante y llamativas joyas. Será la protagonista de una de las grandes producciones de la siguiente temporada, *La leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1951)³⁷, con la que Cifesa insistía en los dramas de ambientación histórica, después de sus triunfos con *Locura de amor*, *Pequeñeces* y *Agustina de Aragón*.

Un cine que ofrecía una visión fantaseada y teleológica del pasado y reclamaba la legitimidad del régimen franquista como una continuidad de ciertos episodios gloriosos de la historia de España³⁸. Eran una alegoría de la nación y de las páginas más selectas de su historia, según la concepción del régimen. Pero al mismo tiempo, se dirigía a un público femenino, con mujeres activas sobre las que gira la trama y una exacerbación de la sentimentalidad de las relaciones amorosas. En este caso, se trata de una adaptación de la obra teatral de Francisco Villaespesa que bebía de la tradición tardo-romántica; pero que no era exclusiva de la cinematografía española, pues se trata de una tendencia internacional. Enlaza con el rumbo que están tomando otras industrias culturales hacia una sensibilidad femenina moderna, como la novela rosa o las publicaciones folletinescas, cuyo máximo exponente fue el éxito de las novelas de Corín Tellado³⁹.

³⁵ GUNDLE, Stephen. *Mussolini's dream factory...* Op. cit. p. 116-117.

³⁶ En 1947, se abre una nueva etapa para la compañía, que se alargará hasta 1952. Parecía que Cifesa volvía a ser “el acorazado del cine español”, como era considerada en el pasado. Esto le llevó a restaurar su política de estrellas, ya que tras la crisis sus grandes intérpretes, como Amparo Rivelles, Rafael Durán o Alfredo Mayo, abandonaron la productora en desbandada. Vicente Casanova se propuso volver a disponer de un brillante firmamento cinematográfico, que ahora encabezaba Jorge Mistral y Aurora Bautista como nuevas adquisiciones, junto a regresos sonados como el de Rivelles. Una nómina de estrellas a la que se añadiría Sara Montiel. (FANÉS, Félix. *El cas CIFESA...* Op. cit. p. 257-259).

³⁷ Fecha de estreno en Madrid: 28 de mayo 1951 (IMDb. [Fecha de consulta: 12-03-19] www.imdb.com/title/tt0042672/?ref=nm_flmg_act_76). Ocupa el octavo lugar entre las películas de mayor permanencia en cartel en Madrid entre 1951 y 1961, con 63 días. GUBERN, Román, et al.... Op. cit. p. 262.

³⁸ BENET, Vicente J. *El cine español: Una historia cultural...* Op. cit. p. 218.

³⁹ *Ibidem*. p. 222-232.

La película recrea el episodio de las Comunidades de Castilla y se centra en la resistencia de la esposa de Juan Padilla, María Pacheco, tras la ejecución de su marido. Una temática políticamente delicada para el régimen, en cuanto glosaba la tragedia de unos rebeldes contra el poder monárquico de Carlos I. Así, se entiende la justificación inicial del filme en la voz de un narrador que nos advierte de que “es una historia triste, como todas las que forjó la rebeldía”. Una difícil pirueta argumentativa para condenar la revuelta, pero ensalzar a los sublevados, comprender las pretensiones de Castilla y glorificar la idea imperial. La alegoría de la nación española que se alza contra el invasor extranjero que tan bien había funcionado *en Agustina de Aragón*, aquí se torna problemática, ante una mitología de los comuneros muy ligados al progresismo como símbolo de la lucha contra la tiranía y el extranjero, y que eran a la vez liberales y patriotas. Un planteamiento que generó desconfianza en la administración franquista, que solo concedió al filme la clasificación de segunda categoría⁴⁰.

Pero más allá de esta contradicción entre un nacionalismo de signo liberal y otro imperialista, nos interesa centrarnos en las contradicciones derivadas del protagonismo femenino del filme. En la defensa de la causa comunera, se enfrenta la idea de un matriarcado basado en la generosidad y el perdón, pero también en la lealtad a la patria y al marido difunto, contra un sistema patriarcal⁴¹.

El rol de género del personaje que interpreta Rivelles tiene un punto de inflexión marcado por la muerte del esposo. En un primer momento, ella es una madre de familia que espera el regreso del marido al hogar, donde vive retirada en el espacio doméstico. Padilla es un buen esposo y padre. Ama a su mujer a la que trata con respeto y cariño, y, lo que resulta más significativo de esa nueva sensibilidad femenina a la que antes nos referíamos, con deseo. De hecho, su reencuentro tras la batalla es sobre todo un reencuentro sexual, narrado mediante una elipsis tras un beso apasionado, pero que delata sus cabellos alborotados y sus ropas de dormir [fig. 67]. Puesto que esa liberalidad en las relaciones sexuales, de manera más o menos explícita, es otra de sus características⁴². Ella representa ‘el descanso del guerrero’, el lugar al que el hombre regresa tras la dura jornada

⁴⁰ SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. "Una nación de cartón-piedra. Las ficciones históricas de Cifesa", en SAZ CAMPOS, Ismael y ARCHILÉS I CARDONA, Ferran. *La nación de los españoles: Discursos y prácticas del nacionalismo español en la época contemporánea*. Valencia, Universitat de València, 2012. p. 499-519.

⁴¹ BALLESTEROS, Isolina. "Mujer y Nación en el cine español de posguerra: los años 40", *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* n. 3 (1999). p. 51-72.

⁴² BENET, Vicente J. *El cine español: Una historia cultural... Op. cit.* p. 233-235.

y donde halla la paz y la felicidad como cabeza de familia. Pero ese estado ideal se rompe cuando el líder de los comuneros es sentenciado a muerte y ella asiste a su ejecución.



Fig. 67

A partir de ese instante, María Pacheco se convierte en la viuda de Padilla y asume el relevo en la misión patriótica de su esposo, puesto que así se lo pidió él en su carta de despedida. De modo que la fidelidad y el motivo de la aceptación de su sacrificio no es la convicción en la justicia de la causa, sino el acatamiento de la voluntad de su marido. Su salida a la esfera pública, por tanto, está forzada por la ausencia del esposo, que la obliga a ponerse al frente del gobierno, aunque su dirección se lleve a cabo sin apenas abandonar su castillo, donde se confunden los espacios públicos y privados y que, como apunta Jo Labanyi, parece atraparla en una sucesión de pasillos de piedra⁴³. Tampoco parece irrelevante que sea la ausencia de una autoridad masculina en la familia la condición que permite su salto a la política. Una circunstancia similar a la que sucedía en las dos principales organizaciones franquistas, en la que algunas de las dirigentes más destacadas de la Sección Femenina de Falange o de la Acción Católica eran mujeres solteras o viudas, y que, en consecuencia, tenían menores obligaciones en el hogar.

Vale la pena recordar que estos filmes que recurrían al pasado para formular alegorías políticas que sirvieran de lección para el presente no solo tenían vigencia en la filmografía española o en la de los regímenes fascistas italiano y alemán, sino que también se dieron entre las producciones de Hollywood⁴⁴. Para el caso español, Jo Labanyi ha puesto de manifiesto que aquello que resulta excepcional en el cine histórico de posguerra es el protagonismo de mujeres activas y fuertes, forzado por la ausencia de la figura masculina, como en el caso de *La leona de Castilla*, o porque los hombres son afeminados o egoístas y rehúyen sus deberes patrióticos. Sería un mensaje de advertencia a los

⁴³ LABANYI, Jo. "Feminizing the nation... *Op. cit.*

⁴⁴ BENET, Vicente J. *El cine español: Una historia cultural... Op. cit.* p. 218-219.

varones, pero que las mujeres podían releer como un reconocimiento implícito de su competencia en tareas como el mantenimiento de la familia, que públicamente les era negado. No obstante, añade la investigadora británica, la interpretación de Rivelles aportaría una nota negativa a esta idea, ya que representa a la heroína como una mujer fuerte, pero histérica, en la que sus berrinches y su belleza frágil socavarían su autoridad y podrían en entredicho su capacidad de liderazgo político, más aún cuando su posición queda debilitada al dejarse entrever que su atracción hacia el duque de Medina Sidonia (Virgilio Teixeira), noble del bando enemigo, influye en sus decisiones⁴⁵.

Su condición de mujer también pasa a un primer plano en otros momentos del filme. Su personaje mantiene parte del erotismo que destilaban los de películas anteriores. Así, aun de luto, aparece bella, con escotes y transparencias [fig. 68]. Es consciente de su atractivo físico, y tan solo unas horas después de asistir al ajusticiamiento de su esposo, no duda en hacerse pasar por una moza para conseguir unos documentos. Aunque ocultando su verdadera identidad, se insinúa de manera atrevida al duque y asume el riesgo de conducirlo a su habitación en una posada. La tensión sexual no resuelta entre ambos se proyectará a lo largo de toda la historia [fig. 69].



Fig. 68



Fig. 69

De igual manera, María de Pacheco es objeto de deseo del traidor a quien da vida Manuel Luna, que aspira a ocupar el lugar de Juan Padilla no solo como regidor de Toledo, sino también en su lecho conyugal. Poseerla es el precio que exige a la viuda por su apoyo. Por supuesto, ella lo rechaza, pero queda clara la idea que él la considera parte de ese patrimonio que codicia. En añadidura, como mujer se encuentra expuesta a una exigencia o una debilidad que no es tomada en cuenta para los hombres: la defensa de su honra, la real y la aparente. Está expuesta a las maledicencias y a los rumores que la

⁴⁵ LABANYI, Jo. "Historia y mujer... *Op. cit.*

acusar de ser la amante del duque y que como tal, la privan de su legitimidad para seguir gobernando la ciudad. Y todo a pesar de su renuncia a una relación que le ofrece la oportunidad de reencontrar el amor. Hasta su propio hijo se cree las mentiras vertidas intencionadamente contra ella, y la abandona, infringiéndole un gran dolor.

Ella se encuentra sola, acechada en un mundo masculino. Tan solo cuenta con el apoyo del leal servidor interpretado por Alfredo Mayo. Era la primera vez que Rivelles y Mayo coincidían en la pantalla tras la ruptura de su noviazgo, aunque tal vez aquel romance tan sonado ya apenas era recordado por sus seguidores actuales. Eso sí, ahora ella ocupaba el puesto de gran estrella y él, el de actor de reparto. En cualquier modo, es fácil intuir que muchas espectadoras pudieran sentir empatía con el drama personal de María de Pacheco. Una mujer luchadora y abnegada, pero a la que se niega el reconocimiento a su labor y que es oprimida por haber osado, en el cumplimiento de su deber, adentrarse en un espacio reservado a los hombres.

Más allá de la derrota y el olvido que padece el personaje, el papel de María de Pacheco no distorsiona la imagen de Amparo Rivelles. Ya se ha mencionado las connotaciones eróticas que aporta al personaje, y que este tipo de interpretaciones no desentonaban con su estatus de gran estrella. Ella misma afirmaba, en una entrevista previa al rodaje, sentirse a gusto encarnando a “una mujer ya curtida por los azares de la existencia y no a una chicuela anodina y nada presta al arrebató.” Y añadía la actriz “de arte espléndido y belleza turbadora”: “Papeles que demanden esa vibración dramática, fuerte y heroica, son los que ponen a prueba el temperamento de una actriz. Y de ahí mi afán por ellos”⁴⁶. Sin embargo, poco tiempo después admite que “por su gusto hubiera realizado en esta ocasión una película totalmente distinta; es decir, dentro de una línea que reflejara la época actual”, aunque ya conoce que Cifesa cuenta con ella para otra producción de corte similar⁴⁷.

Durante meses, la película ocupó portadas y muchas páginas en las revistas, por su contenido político y por ser una gran producción que Cifesa anunciaba a bombo y platillo como espectacular. En diversos reportajes, en los que a menudo se confunde publicidad e información, se destaca el prestigio de los equipos técnico y artístico y la fastuosidad

⁴⁶ MORALES, Sofía y CASTÁN PALOMAR. “La actriz ante el personaje. Amparito Rivelles, intérprete de La leona de Castilla”. *Primer plano* n. 526, 12 de septiembre de 1950.

⁴⁷ “Información cinematográfica madrileña”, *Imágenes* n. 67, enero de 1951.

de los decorados y vestuario. Se aplaude la elección de Amparo Rivelles para encarnar a un personaje “de tan alto empaque racial”:

“Juntamente con la tragedia de los tres infortunados capitanes, destacan el valor cívico y la heroica fidelidad conyugal de una mujer de formidable temple de la raza (...) María de Padilla dejó en la historia patria una huella sublime, digna de la admiración de las gentes”⁴⁸.

Se insiste, pues, en que el acicate de su patriotismo es su fidelidad póstuma al esposo, que podría entenderse como una prolongación de sus responsabilidades conyugales, a las que antes aludíamos. Esta fórmula de asociación entre patriotismo y compromiso de la viuda con la memoria del esposo como motor de su actuación se repite mediante afirmaciones como “María Pacheco, la mujer heroica, figura de nuestra raza y gloria de su sexo, (...) alzó altiva y patrióticamente la bandera de su fidelidad”⁴⁹; “mujer extraordinaria, entero corazón de enamorada y de heroína, ejemplo de sublime fidelidad a un esposo y a una bandera, genio y gloria de su sexo y de su raza”⁵⁰; o esta última:

“La obra exalta la figura grandiosa de una mujer que hace honor a la raza: María Pacheco, esposa de Juan Padilla, mujer heroica, de temple inquebrantable, que con un amor póstumo, que se diría semejante al de su reina Loca, encarna el recuerdo batallador del que fue muerto en Villalar; personifica su causa, lucha, sufre y queda inexorablemente desterrada; pero siempre sumamente fiel al amado, dejando un ejemplo de mujer fuerte, digno de destacar imborrablemente en la Historia de España y como gloria de su sexo”⁵¹.

Esta vez sí, y de manera todavía más taxativa, la voluntad de establecer la identificación entre el personaje que interpreta Amparo Rivelles y la idea de la nación española resulta inequívoca. Si bien, como venimos señalando, es un encargo por delegación, aunque ella, al aceptarlo, se convierte en una heroína de la patria. Asume los valores nacionales, ahora ya puros, de los que parecen haberse desprendido las intenciones espurias y erróneas de la causa comunera, sobre las que al principio del filme se nos advertía.

⁴⁸ “La tragedia de los comuneros es llevada al cine por Cifesa”, *Cámara* n. 198, 1 de abril de 1951.

⁴⁹ “La leona de Castilla. *Cámara* n. 199, 15 de abril de 1951.

⁵⁰ “Terminó el rodaje de la nueva superproducción “La leona de Castilla””. *Cámara* n. 200, 1 de mayo de 1951.

⁵¹ “La leona de Castilla”. *Radiocinema* n. 176, abril de 1951.

“Doña María de Pacheco, más conocida por Doña María de Padilla, con certera y expresiva denominación popular, encarnó el espíritu de la rebeldía española contra las injerencias extranjeras, en pro de la substancia nacional, en defensa de los tradicionales fueros castellanos, y sostuvo hasta el fin, a prueba de fidelidad, heroicidad y sacrificios, la causa de las comunidades contra el rey emperador”⁵².

Toda la promoción está envuelta en una propaganda nacionalista, probablemente orquestada como reacción al aislamiento internacional que está padeciendo el régimen. Así, no faltan calificaciones como “película eminentemente española, con el aval insuperable de nuestra Historia nacional”⁵³. En cualquier caso, no es el propósito de esta investigación profundizar en el análisis de las estrellas cinematográficas desde la perspectiva del concepto de nación, aunque se sea consciente de la enorme importancia del cine y de la cultura cinematográfica en la construcción de narrativas sobre las identidades nacionales⁵⁴.

La intensa campaña promocional de la película contribuyó a que Amparo Rivelles se mantuviera en la cima de su popularidad. Siguió ocupando portadas de las revistas cinematográficas, en muy diferentes estilos: caracterizada como una atractiva viuda María Pacheco, con labios rojos y transparencias sobre el escote de su traje de luto⁵⁵ [fig. 70]; en una colorida fotografía de Gyenes, ataviada con un pañuelo en la cabeza que le confiere un aire sofisticado⁵⁶ [fig. 71]; o en otro retrato también del mismo estudio en el que, ante un libro abierto, mira a cámara mientras se lleva un lápiz a los labios, con una expresión más divertida que seductora, que diluye las posibles connotaciones lascivas del gesto⁵⁷ [fig. 72]. Se anuncia que una sala de exhibición de la localidad valenciana de Albal tomará el nombre de Cine Rivelles, en “homenaje de admiración inédito en España”⁵⁸ o

⁵² “Terminó el rodaje de la nueva superproducción La leona de Castilla”. *Cámara* n. 200, 1 de mayo de 1951.

⁵³ “La leona de Castilla”. *Cámara* n. 199, 15 de abril de 1951.

⁵⁴ GARCÍA CARRIÓN, Marta. “Escribir sobre cine para hablar de España: Discursos de nacionalismo español en la cultura cinematográfica de los años veinte y treinta”, *Estudios sobre nacionalismo y nación en la España contemporánea*. Universidad de Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011. p. 169-202.

⁵⁵ *Primer plano* n. 545, 25 de marzo de 1951.

⁵⁶ *Cámara* n. 212, noviembre de 1951.

⁵⁷ *Radiocinema* n. 178, agosto de 1951.

⁵⁸ GARCÍA, Pío. “Un cine valenciano llevará el nombre de Amparito Rivelles.” *Primer plano* n. 571, 23 de septiembre de 1951.

se especula con que viajará a México para rodar una película, de la que se asegura que obtendrá un “éxito rotundo”⁵⁹.



Fig. 70



Fig. 71



Fig. 72

La encontramos también ejerciendo de “estrella de Cifesa”, tal como se la identifica en esta última portada, en diversos actos públicos. Es una de las ‘madrinas’ de la tradicional comida benéfica que se celebra cada año el día de la festividad de San Juan Bosco, patrón del cine español⁶⁰, organizado por el Sindicato Nacional del Espectáculo. En ella, “damas jóvenes del cine actual” sirven la comida a actores retirados y sin recursos. Pero aquello que más llama la atención, por cuanto constata la normalización de las desigualdades sociales de la época, es cómo, en la fotografía que ilustra la crónica, Rivelles se pasea sin rubor alguno con su abrigo de pieles entre las mesas de los ancianos, y que se narre que por la noc he tuvo lugar una cena de gala en el Hotel Ritz para la entrega de premios del Sindicato⁶¹. Un contraste que visto desde hoy resulta escandaloso, pero que en aquellos momentos no representaba ninguna incomodidad para sus protagonistas.

⁵⁹ GARCÍA, Pío. “Noticiario breve”. *Primer plano* n. 567, 26 de agosto de 1951.

⁶⁰ San Juan Bosco fue declarado en julio de 1944 como patrón de la cinematografía española, según publican diversos medios, a petición de numerosas empresas productoras. Se elige el patronato del fundador de la orden de los salesianos por su vocación pedagógica y evangelizadora, sobre todo de la juventud. Un ejemplo más de cómo la Iglesia quería impregnar cada aspecto de la vida cotidiana, y dotar al cine de un ‘ángel de la guarda’ que velara por su integridad moral (SANZ FERRERUELA, Fernando. *Op. cit.* p. 288-292).

⁶¹ GARCÍA, Pío. “Festividad de san Juan Bosco”, *Primer Plano* n. 538, 4 de febrero de 1951.

3.4 “Tanto monta, monta tanto”, ‘Isabel’ como Amparo

Medio año después del estreno de *La leona de Castilla*, llega a la cartelera una nueva producción de Cifesa de recreación histórica: *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951)⁶². En este título, Amparo Rivelles no es la protagonista, dado que ese lugar lo ocupa Antonio Vilar como Cristóbal Colón, pero su participación en el filme, que aparece en los títulos de créditos como “colaboración especial”, cobra trascendencia por la relevancia del personaje a quien interpreta: la reina Isabel la Católica. Se trataba de una película ‘de encargo’, con la que el régimen quería responder a la versión, a su juicio deformada, que ofrecía de la epopeya del almirante genovés y de los monarcas católicos una producción británica. En *Cristóbal Colón* (*Christopher Columbus*, David MacDonald, 1949), el rey Fernando aparece como un pelele al que abofetea Colón y pone en ridículo ante la reina y que se dedica a perseguir doncellas por el palacio. A iniciativa de Carrero Blanco, el Instituto de Cultura Hispánica⁶³ contrató una producción que ofreciera una versión del Descubrimiento de América acorde con su punto de vista, a partir de un guion que fue leído en una sesión de trabajo en la que estaba presente el propio Franco, acompañado de los ministros de Exteriores y Educación, Alberto Martín Artajo y Joaquín Ruiz Giménez⁶⁴.

Así surgió *Alba de América*, en la que nuevamente Rivelles da vida a un personaje que encarna los valores ‘nacionales’ como contestación cinematográfica a una ofensa extranjera y en la que “los Reyes Católicos se han revestido de auténtica dignidad española y tratados en esta película con el respeto que su recuerdo histórico merece”⁶⁵. La polémica a propósito de la película no se limitó a su origen, sino que fue un asunto candente en los círculos políticos durante la breve estancia de José María García Escudero al frente de la Dirección General de Cinematografía, entre agosto de 1951 y febrero del

⁶² Fecha de estreno en Madrid: 20 de diciembre de 1951 (*IMDb*. [Fecha de consulta: 12-03-19] www.imdb.com/title/tt0043273/?ref=nm_flmg_act_75). Estuvo 53 días en cartel y ocupa el lugar número 13 en la lista de filmes con mayor permanencia en la cartelera de Madrid entre 1951-1961. GUBERN, Román, et al. *Op. cit.* p. 262.

⁶³ Este organismo fue creado en 1946 a raíz de la reorganización del Ministerio de Asuntos Exteriores y sustituyó al anterior Consejo de Hispanidad, de impregnación falangista. Su objetivo era el fomento de las relaciones de fraternidad con Hispanoamérica en el terreno educativo y cultural. (MARCILHACY, David. “La Hispanidad bajo el franquismo: El americanismo al servicio de un proyecto nacionalista”, en MICHONNEAU, Stéphane y NÚÑEZ SEIXAS, Xosé M. *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*. Madrid, Casa de Velázquez, 2014. p. 73-102. esp. 93.

⁶⁴ DÍEZ PUERTAS, Emeterio. Historia social del cine en España... *Op. cit.* p. 247-248.

⁶⁵ GARCÍA, Pío. “Alba de América. La mayor superproducción del cine español”. *Primer plano* n. 557, 17 de junio de 1951.

año siguiente. El conflicto surgió, cuando García Escudero apostó por una producción en una línea más renovadora influenciada por el neorrealismo italiano como era *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951), en detrimento de la película de Orduña, que contaba con el beneplácito gubernamental⁶⁶.

Alba de América fue un instrumento de propaganda de la dictadura para contribuir a la popularización del mito de la Hispanidad. Un concepto que servía al régimen como soporte de legitimación, al establecer un paralelismo entre la ‘conquista’ de América por una monarquía absoluta y católica y la ‘cruzada’ franquista, y de cohesión interna. Cumplía una doble función. Por una parte, era un vector de expansión exterior nacionalista, en un primer momento de carácter agresivo e imperialista y luego más moderado y de carácter cultural, y, por otra parte, era un ingrediente fundamental, muy rico en imágenes y símbolos, de la ideología nacionalcatólica⁶⁷. Así la Fiesta de la Raza, que se celebraba ya anteriormente, incluso durante el período republicano, se vinculó a partir de 1939 de manera más estrecha con la idea de Hispanidad y, sobre todo, con la festividad de la Virgen del Pilar, con la que Franco pretendía hacer más explícito su carácter providencial, y aunar fervor religioso y patriótico, en una fiesta que reflejaría el espíritu católico, misional e imperial de España⁶⁸.

Este género histórico tuvo gran desarrollo entre 1947 y 1951 con las superproducciones de Cifesa, que integran un ciclo de seis títulos⁶⁹. La consideración negativa que estas películas han tenido posteriormente se centra especialmente en *Alba de América*, pero ha alcanzado a todas ellas, a pesar de sus diferencias. Todas ellas comparten rasgos como el protagonismo de mujeres que son identificadas con la patria, la superación de momentos críticos en la historia de España gracias a los gestos épicos en

⁶⁶ José María García Escudero llegó al cargo con la voluntad de poner en marcha una nueva política cinematográfica, pero, a raíz del conflicto mencionado, se vio obligado a dimitir a los pocos meses. Las medidas que postulaba pretendían renovar las estructuras del cine español, en cuestiones peliagudas como la racionalización de las ayudas a la producción. Pero su proyecto no llegó a concretarse, ya que no supo, o no pudo, maniobrar entre los sectores opuestos a esta renovación. La polémica generada por su apoyo a *Surcos* frente a *Alba de América* actuó de desencadenante para su sustitución (GUBERN, Román, et al. *Op. cit.* p. 46-48).

⁶⁷ MARCILHACY, David. *Op. cit.*

⁶⁸ BOX, Zira. *España, año cero: La construcción simbólica del franquismo*. Madrid, Alianza, 2010. p. 242-257.

⁶⁹ Estas películas son *La princesa de los Ursinos* (Luis Lucia, 1947), *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948), *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950), *La leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1951), *Lola la Piconera* (Luis Lucia, 1951) y *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951), y compondrían “un sintomático fresco de los mitos de la nación”. SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. “Una nación de cartón-piedra. *Op. cit.* p. 505.

el que se funden la acción de los héroes o heroínas y el pueblo, el antagonismo de personajes que representan a los enemigos de la nación y a lo extranjero, la introducción de un mensaje aleccionador sobre el presente...⁷⁰

Al igual que sucedió con *La leona de Castilla*, *Alba de América* fue uno de los grandes éxitos de la temporada⁷¹, lo que nos da noticia del gran momento de popularidad por el que atravesaba la actriz. La prensa especializada concedió una enorme atención al filme, normalmente con expresiones rimbombantes como “loa a un triunfo grandioso”, “la imborrable gloria española del descubrimiento” o “grandioso amanecer de nuestra filmografía”, y se afirma que esta “gran superproducción” es la película española de mayor presupuesto hasta la fecha. En los reportajes, se suele destacar la presencia de Rivelles o de Vilar, pero de forma tangencial, y no tanto por ellos mismos, sino por la importancia de los personajes que representan. Es evidente que la significación política del filme trasciende sus ingredientes artísticos o de entretenimiento.



Fig. 73



Fig. 74

Es especialmente significativo en el caso de Rivelles, puesto que su presencia en el metraje se reduce a unas pocas secuencias. Caracterizada como Isabel, ocupa una de las portadas de ese año de la revista mensual *Radiocinema* [fig. 73], además de una segunda en un retrato de estudio, y acapara buena parte de las fotografías interiores de los reportajes promocionales. Una sobreexposición que se puede explicar tanto por el peso de la publicidad de Cifesa y por la misma notoriedad de la actriz, como por la magnificencia que se quiere trasladar al personaje que encarna: “Amparo Rivelles, la bellísima y popularísima figura de nuestro teatro y de nuestro cine, da vida al papel de la

⁷⁰ *Ibidem.*

⁷¹ CAMPORESI, Valeria. *Para grandes y chicos...* Op. cit. p. 87.

mujer acaso la más insigne de nuestra raza: Doña Isabel la Católica, Reina de las Españas y excelsa figura universal”⁷².

No era la primera vez desde la implantación del régimen franquista que la monarca era representada en el celuloide. Sin ir más lejos, en otra película ya analizada, *Fuenteovejuna*, Lina Yegros daba vida a la reina Isabel, pero su aparición era muy breve, aunque simbólicamente fuera sustancial. Aquí, a pesar de no recaer el protagonismo sobre su personaje, no se trata solo de reafirmar que la justicia y el poder proviene de la más alta instancia del Estado, sino de glosar un episodio capital de la historia de la nación y de dejar patente la intervención decisiva que tuvo en él la reina castellana. Se trataba de enfatizar la individualidad frente a las masas, de exaltar el papel de personajes excepcionales como agentes extraordinarios en la historia, con los que se quería remitir a la figura de Franco. Así, la reina Isabel aparece como una metáfora de la España eterna y principal impulsora de la vocación imperial española⁷³. La secuencia de la entrada bajo palio de los Reyes Católicos podría interpretarse como un guiño desmesurado a la ínfula del dictador y su esposa. Además, la película sería un ejemplo del recurso al hispanismo como un concepto clave en la política exterior del régimen para contrarrestar el vacío al que todavía sometían al régimen las democracias occidentales⁷⁴.

Desde una perspectiva de género, la imagen de Isabel de Castilla que pretende dibujar la película está en consonancia con un modelo acorde con los cánones oficiales. Frente a la presencia activa y enérgica de Fernando de Aragón, ella se muestra dulce y

⁷² “Alba de América”, *Radiocinema* n. 178, agosto de 1951.

⁷³ MIRA, Alberto. "Spectacular metaphors: the rhetoric of historical representation in Cifesa epics", en LÁZARO-REBOLL, Antonio y WILLIS, Andrew. *Spanish Popular Cinema*. Manchester, Manchester University Press, 2004b. p. 60-75.

⁷⁴ DÍEZ PUERTAS, Emeterio. *Historia social del cine en España... Op. cit.* p. 247-248. En 1945, el régimen fue objeto de condenas diplomáticas por parte de las democracias occidentales que le llevaron al aislamiento internacional. El ostracismo realmente llegó a partir de 1946 con una declaración de los gobiernos francés, inglés y norteamericano ante las ejecuciones que guerrilleros que habían participado en la liberación de Francia. Se repudiaba el franquismo y se expresaba la voluntad de no intervenir en los asuntos internos de España. También la ONU la excluyó de la organización. No obstante ante la tesitura de soportar una dictadura inofensiva o arriesgarse a una inestabilidad política en el contexto de la Guerra Fría, las potencias occidentales optaron por tolerar el régimen. Franco esperaba a que la tensión entre los dos bloques acabara por debilitar el cerco diplomático y normalizara las relaciones, tal como sucedió a partir de 1953. A nivel interno, en 1945 se producen importantes cambios ministeriales, como la mencionada entrada del ‘católico’ Alberto Martín Artajo en el Gobierno, la derogación del saludo fascista, la aprobación de la Ley de Referéndum, como mecanismo de consulta política, y de la Ley de Sucesión a la Jefatura del Estado, como intento de legitimación e institucionalización del régimen, que también tenía como objetivo desactivar la presión ejercida por los seguidores monárquicos de don Juan. (MORADIELLOS, Enrique. *Op. cit.* p. 95-113).

comprensiva, incluso cuando dispone ante sus súbditos que se proceda según su voluntad, ya que su autoridad no proviene de la fuerza sino de un halo de virtud [fig. 74]. A pesar de que en las ocasiones en que ambos monarcas presiden actos en los decorados de las estancias puede leerse la divisa “Tanto monta, monta tanto”, y que incluso uno de los frailes del monasterio de la Rábida la pronuncia en la primera parte del filme, da la sensación de que, aunque la reina tome las decisiones en igualdad de condición a Fernando, es el rey quien las ejecuta. El monarca es el que se reúne con los capitanes y dirige las operaciones militares de la ‘Reconquista’ cristiana de España. Ella queda aquí en un segundo término, aunque es la impulsora que permite que Colón lleve a cabo su proyecto. En cierta manera, en el “tanto monta” se puede atisbar un cierto reparto de papeles, en el que la esfera más claramente política es ejercida por Fernando, mientras que Isabel es la mujer en la sombra que apoya una iniciativa masculina.

Una imagen que se refuerza con su visita al hospital de campaña donde son atendidos los heridos de la batalla. La reina se conmueve ante su estado y su sola presencia es ya motivo de consuelo. Es la madre que cuida de sus hijos, la representación de la patria, encarnada en su más alta jerarca, que vela por los suyos. Además, se enfatiza su santidad, su dimensión metafísica. Su aspecto evoca en diversas ocasiones la iconografía clásica de las representaciones de la Virgen María⁷⁵, que ella reafirma con sus continuas declaraciones sobre que no es la ambición de tierras y riquezas lo que anima su apoyo a la exploración, sino la oportunidad de evangelizar a unos pueblos que no conocen a Dios. De esta manera, el sistema patriarcal no queda en entredicho y el personaje de la reina católica serviría para ilustrarlo. Nos encontraríamos ante una adaptación y manipulación de su figura histórica como un modelo de feminidad basado en la domesticidad, la obediencia, el silencio...⁷⁶

⁷⁵ MIRA, Alberto. "Spectacular metaphors... *Op. cit.*

⁷⁶ Una idea que fue señalada por Giuliana di Febo, quien puso de manifiesto el emparejamiento simbólico que se estableció entre la reina castellana y la santa carmelita, dentro de los parámetros ya señalados (DI FEBBO, Giuliana. *La Santa de la raza: Un culto barroco en la España franquista*. Barcelona, Icaria, 1988. p. 97-115). Sin embargo, tal como recapitula Inmaculada Blasco, otras investigadoras han matizado esta apreciación, y han puesto de manifiesto que no fue el único modo de representación por el franquismo de la figura histórica de Isabel la Católica, al igual que de la de Teresa de Ávila. Así, en las publicaciones de la Sección Femenina de Falange, estos personajes remitían a discursos nacionalistas que no se ajustaban exclusivamente al ideal de domesticidad. Su personalidad resultaba más compleja y contradictoria, y combinaba rasgos aparentemente femeninos y masculinos. (BLASCO HERRANZ, Inmaculada. "Género y nación durante el franquismo", en MICHONNEAU, Stéphane y NÚÑEZ SEIXAS, Xosé M. *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*. Madrid, Casa de Velázquez, 2014).

Las más jóvenes estarían familiarizadas con esta versión de Isabel la Católica, junto a la de otras mujeres providenciales del pasado histórico español, y muy especialmente con Teresa de Jesús, que durante el primer franquismo fueron elevadas a la condición de modelos de feminidad en los manuales escolares. En ellos, se subrayaba las virtudes consideradas propias de las heroínas, frente a la virilidad de los héroes españoles: la maternidad en el caso de la reina, y el sacrificio en el de la santa⁷⁷. También durante la II República en las culturas políticas de la derecha antiliberal encontramos el recurso a estas figuras para proponer modelos de feminidad con los que movilizar políticamente a sus potenciales votantes y militantes. Las mujeres españolas eran presentadas como hijas de la reina castellana y se las conminaba a imitarla y participar en la ‘Cruzada’ contra los enemigos de España. Se trataba de una redefinición del discurso patriarcal formado a lo largo del siglo anterior, que ahora se proyectaba como defensa de la nación agredida, para, a partir de la afirmación de su ultracatolicismo y patriotismo, exhortar a las mujeres hacia el activismo político⁷⁸. Virtudes como la obediencia, la discreción, la delicadeza o la decencia eran sus armas para la batalla que tenían que librar al lado de los hombres. Aunque también se las proveía de valores y connotaciones asociadas al sexo masculino, como la valentía o ser inasequibles al desaliento, no se cuestionaba la concepción jerárquica de la sociedad y de la familia⁷⁹.

Pero a pesar de que este fuera uno de los propósitos del filme, tal como ya se desprende del párrafo anterior, no se puede ignorar que también en este caso se abrían resquicios para interpretaciones distintas por parte de las espectadoras, en contradicción con los discursos oficiales. Máxime cuando en las revistas de la Sección Femenina se dotaba a las dos figuras, a la sazón patronas de la organización, de rasgos que hacían visibles las tensiones en torno a la definición de feminidad en la posguerra. Así junto a las ideas de servicio y abnegación, se les atribuía cualidades ‘viriles’ que las instituían en arquetipos no contruidos exclusivamente bajo las nociones de sumisión y reclusión. De

⁷⁷ AGULLÓ DÍAZ, Carmen. *Op. cit.* p. 250.

⁷⁸ ORTEGA LÓPEZ, Teresa M. "Hijas de Isabel". Discurso, representaciones y simbolizaciones de la mujer y de lo femenino en la extrema derecha española del período de entreguerras", *Feminismo/s* n. 16 (2010). p. 207-232.

⁷⁹ ORTEGA LÓPEZ, Teresa M. "¡Cosa de coser ... y cantar! La derecha antiliberal y el adoctrinamiento político de la mujer de clase media en la Segunda República", en AGUADO, Ana y ORTEGA LÓPEZ, Teresa María. *Feminismos y antifeminismos: Culturas políticas e identidades de género en la España del siglo XX*. Valencia, Universitat de València, 2011. p. 173-206.

igual manera, se reconocía el valor excepcional de estas mujeres, pero la insistencia y reiteración en estos referentes las convertían en casi ordinarias⁸⁰.

La reina Isabel fue un ejemplo extremo, aunque no único, de cómo para la Sección Femenina las mujeres no se tenían que limitar a su función de madres y consejeras de los varones, sino que ellas mismas podían estar a la cabeza de la conquista. Eso sí, la legitimidad de ese activismo procedía de sus objetivos, del compromiso con las metas de la nación y de la religión⁸¹.

Como ya se ha avanzado, la intención de *Alba de América* no sería mostrar una imagen ambivalente de la monarca, aunque, a la luz de lo que se acaba de exponer, no es difícil hallar en ella matices diferentes. En la puesta en escena, Isabel de Castilla no es ubicada nunca en un segundo plano respecto al rey, sino en una posición de igualdad. Ante el escepticismo de Fernando de Aragón hacia el proyecto de Colón, ella no alberga dudas y asegura que convencerá a su esposo, ilusionada por conseguir las metas antes aludidas:

"Si hay una tierra como la que anunciáis, Castilla llevará sangre generosa para alumbrar la noble familia de las Españas. El trasplante nuevo ha de florecer en aquellas riberas y la estirpe crecerá en honra y vidas innumerables, y a través del mar y del tiempo, nos atará siempre un solo destino. Será un milagro que el cielo nos regale."

En definitiva, Isabel no es un elemento meramente representativo, sino que su fe, su inteligencia y su tesón son la clave que permite que se llegara a alcanzar 'la mayor hazaña' de la historia de España. Virtudes a las que habrían de añadirse su dulzura y su espíritu maternal y comprensivo, que manifiesta en su visita al hospital militar, antes mencionado. Se estaría apelando a una valoración de la feminidad más allá de su mera función reproductiva, a partir del ideal de la maternidad social. Así, las 'virtudes biológicas' de la mujer se proyectan hacia el conjunto de la sociedad y le confieren una

⁸⁰ CENARRO, Ángela. "La Falange es un modo de ser (mujer)... *Op. cit.* En un mismo sentido, funcionarían otros modelos de feminidad alentados por Sección Femenina como la científica Madame Curie, las 59 mártires falangistas de la Guerra Civil y las jóvenes españolas que accedían a la universidad. (OFER, Inbal. "Historical models, contemporary identities: The Sección Femenina of the Spanish Falange and its redefinition of the term 'femininity'", *Journal of Contemporary History* n. 4 (2005). p. 663-674).

⁸¹ *Ibidem*.

misión; aunque la diferenciación de roles sexuales de esta nueva domesticidad mantenga las restricciones de actuación en la esfera pública⁸².

La figura de la reina es, por tanto, una parte esencial del poder regio, al cual aporta una serie de cualidades sin las cuales la monarquía quedaría cercenada en su grandeza. En este sentido, la idea de complementariedad de la reina respecto al rey se puede trasladar al ideal de mujer franquista, en el que los atributos considerados femeninos son sublimados, y se sitúa a las mujeres en un plano de igualdad respecto a los hombres. Nos encontraríamos pues con una aplicación del discurso de la diferencia, que bebe de los nuevos postulados científicos del primer tercio del siglo y que no es una propuesta anclada en la tradición, sino producto de la modernidad. Desde hace más de dos décadas, diversas historiadoras han puesto en valor este ‘feminismo de la diferencia’ frente a una visión unívoca igualitaria de la reivindicación de los derechos de las mujeres⁸³. Como ha señalado Inbal Offer, parte de los discursos de la Sección Femenina de Falange deben ser ubicados en esta doctrina paradójica de igualdad en la diferencia, a la cual la figura de Isabel la Católica podría servir como un modelo de feminidad, en el que conviven elementos modernizadores y conservadores⁸⁴. De igual opinión es Ángela Cenarro, quien subraya las tensiones que subyacen en el discurso propagado a través de las revistas falangistas femeninas, y nos recuerda que el lema “tanto monta, monta tanto” era utilizado

⁸² NASH, Mary. *Mujeres en el mundo... Op. cit.* p. 58-62.

⁸³ Karen Offen puso en evidencia cómo las organizaciones femeninas francesas de la III República, desde las católicas a las socialistas, siguieron poniendo énfasis en cuestiones como la división sexual del trabajo o la maternidad, a la vez que reclamaban mayores derechos legales, educativos, económicos y políticos para las mujeres. Una defensa de la diferencia y la complementariedad entre los sexos que debe ser considerada como feminista, a pesar de que pueda ser utilizada y desvirtuada por sus adversarios para confirmar los privilegios masculinos (Karen Offen. "Definir el feminismo: Un análisis histórico comparativo", *Historia Social* n. 9 (1991). p. 103-135). Mary Nash retomó esta idea para advertir que la historiografía sobre el feminismo histórico en la España contemporánea no debía limitarse a los movimientos políticos de signo igualitario y obviar otras estrategias feministas, derivadas de experiencias diversas en cuanto a la realidad de género, clase social, identidad cultural y cultura política, que no tenían un discurso en favor la emancipación de las mujeres. De manera que movimientos feministas que no entraban en una confrontación abierta con el sistema patriarcal pueden ser considerados como tales. En España, el discurso de género de la diferenciación social y la complementariedad, articulado principalmente por el doctor Gregorio Marañón, presentó una versión modernizadora de la feminidad que rechazaba la concepción de la mujer como un ser inferior, aunque su eje definitorio fuera la maternidad. Un discurso que se convirtió en la fuerza motriz de muchos planteamientos reivindicativos de las mujeres españolas, que desde posiciones políticas conservadoras, defendieron el activismo, el acceso a la educación o mejoras laborales. (NASH, Mary. "Experiencia y aprendizaje... *Op. cit.*).

⁸⁴ OFER, Inbal. "A 'new' woman for a 'new' Spain... *Op. cit.*

“para señalar el lugar simbólico que debían tener las mujeres con respecto a sus camaradas varones”, como complemento en una tarea común⁸⁵.

Pero centrémonos de nuevo en las implicaciones derivadas de la categoría de estrella cinematográfica. La transferencia entre personaje y actriz no solo funciona en un único sentido, y es probable que esa imagen de Amparo Rivelles como una mujer empoderada e independiente a la que venimos haciendo referencia, capaz de tomar sus propias decisiones, también sirviera para reforzar esta interpretación, a la vez que algunos rasgos del personaje se adherirían a la imagen de la estrella. Por el contrario, José Suárez, quien da vida al rey Fernando, no estaba a la altura de la popularidad y reconocimiento artístico de su compañera de reparto⁸⁶.

Como se ha venido destacando, otra cualidad de la imagen de Amparo Rivelles que estaba adquiriendo una progresiva importancia era su carácter de mujer seductora, que no se configura simplemente como objeto de deseo, sino también como una mujer que descubre su propia sexualidad. Sin embargo, en *Alba de América* se rompe un tanto esa tendencia que resaltaba en la pantalla su atractivo físico, incluso en películas, como *La leona de Castilla*, cuya protagonista no parecía reunir a priori las condiciones para tal representación. Aquí ni la trama ni el vestuario nos conducen hacia percibir su cuerpo, envuelto en ropas anchas, sin escotes, con tocados que ocultan su cabellera, y sin ninguna escena de intimidad con su esposo y menos aún juegos de seducción con terceros. Se antoja como una decisión consciente por parte del director para acercar su figura a un estado beatífico próximo a la santidad.

Ni la austeridad de sus trajes causarían fascinación ni sus gestos llenan la pantalla de erotismo. Ese papel lo podría ejercer Mery Martín, en el papel de Beatriz, la enamorada de Colón. Una actriz que, como comentaremos en otro apartado, tanto en algunas de sus películas como en sus apariciones en la prensa, alimentó una imagen seductora, que, como su misma adaptación del nombre, remitía a lo extranjero, a una pequeña liberación de corsés sexuales. El navegante genovés la conocerá en un mesón, un espacio que en las películas de ambientación histórica siempre suele aparecer como ámbito de liberalidad de

⁸⁵ CENARRO, Ángela. "La Falange es un modo de ser (mujer)... *Op. cit.* p. 106.

⁸⁶ Actor alto y apuesto, alcanzará gran popularidad en los años cincuenta como “uno de los ‘galanes duros’ más solicitados y prototípicos de la industria española de la época”. Compensaba “cierta rigidez interpretativa con apreciables dotes de intuición”. (AGUILAR, Carlos y GENOVER, Jaume. *Las estrellas de nuestro cine: 500 biofilmografías de intérpretes españoles*. Madrid, Alianza, 1996, p. 620).

las relaciones sexuales, cuando es acosada por unos parroquianos y él sale en su defensa. Martín interpreta a la esposa leal de Colón, a quien en todo momento ofrece ánimo y apoyo. Pero es también el personaje femenino que baila o se mueve entre hombres y se deja observar, con su larga cabellera rubia y sus ropas que dejan adivinar una bella silueta.

Tal vez en esta ocasión la representación del deseo femenino haya que buscarla en unos parámetros más sutiles, como la expresión del cuerpo-patria, antes comentado. Para Carlos Losilla es precisamente *Alba de América*, junto con *Locura de amor*, uno de los principales exponentes de ese discurso imperial que identifica la patria “con un cuerpo intensamente deseado”. Pone como ejemplo que la reina Isabel “enciende la mirada y enarca las cejas, muestra el pecho henchido y las mejillas rutilantes, cada vez que habla de la posibilidad de una colonización allende los mares”⁸⁷. Sin embargo, en comparación con su personaje en *La leona de Castilla*, se observa que la interpretación de Rivelles aquí es más serena y comedida, menos histriónica, tal como corresponde a su papel regio y mayestático, en ocasiones más próximo a un estado de santidad que al terrenal.

Con todo, no parece que el papel de Isabel la Católica en *Alba de América* tenga una gran trascendencia en la imagen de la actriz. Tal vez porque desentona un tanto con trayectoria mantenida. Quizá el punto de confluencia entre persona y personaje es que ambos son conscientes de que han llegado a su cénit. Probablemente, no hubiera nadie mejor que Rivelles para interpretar a quien el franquismo consideraba la más excelsa figura femenina de la Historia de España. Ella es la reina del firmamento cinematográfico, vive en un estadio superior al resto. Sería la metáfora de un ser intangible. Podría pensarse que encarnar a una figura de tal envergadura pudiera ser entendido como un gran honor. Pero no es así. Rivelles no da la impresión de enorgullecerse de ello. Es un papel más. O tal vez uno menos, como a continuación veremos. No percibimos que se sienta identificada con la reina, como lo ha hecho y manifestado con otros personajes. Tal vez fuera una osadía. Otras actrices probablemente lo hubieran vivido de un modo distinto. Valga como ejemplo la actitud que unos años antes había mostrado Maruchi Fresno respecto a un personaje muy parecido ambientado en el siglo XIII, Isabel de Aragón, esposada siendo una niña con el rey de Portugal, en *Reina santa* (Rafael Gil, Henrique Campos, Aníbal Contreiras, 1947). Fresno se enorgullecía de ello a pesar de que fue la

⁸⁷ LOSILLA, Carlos. "Ver hacia dentro... *Op. cit.*

segunda elección de la productora tras la renuncia de la actriz inglesa Madelaine Carroll, y el enorme revuelo que se desató⁸⁸.

Probablemente la misma designación de Fresno para ese papel tuviera algo de afirmación nacionalista, dado el perfil de la actriz. No me voy a detener a analizar su trayectoria o significados; pero he de reconocer que fue una de las estrellas que, aunque de menor brillo que otras, atrajo mi atención desde el principio. Maruchi Fresno⁸⁹ era nueve años mayor que Rivelles y se puede decir que pertenecía a una generación anterior de actores y actrices, a aquella que comenzó su carrera en tiempos de la República y que por consiguiente tuvo que tomar partido por algún bando durante la guerra. En su caso, su familia apostó decididamente por la causa rebelde. A principio de los cuarenta, a pesar de que la memoria del conflicto está latente en las páginas de las revistas, ya fuera a través de las exaltaciones y consignas oficiales como de los silencios elocuentes, tan solo se suele dar cuenta de lo que hicieron algunos intérpretes durante la contienda, especialmente de actores como Alfredo Mayo, Fernando Fernández de Córdoba o Manolo Morán, que lucharon en las filas franquistas.

De Fresno, resulta llamativo que, aunque no de manera explícita, diferentes aspectos de su imagen pública se van configurando a partir del modelo de feminidad propio de la Sección Femenina. Podría pensarse que, dada la pujanza de la organización falangista, esta habría de ser una situación común. Sin embargo, no era así; puesto que, como ya hemos ido viendo, los postulados del ideal femenino falangista, como los de la

⁸⁸ En 1946, Suevia Films anuncia a bombo y plantillo el proyecto de *Reina Santa*, una superproducción cuya protagonista sería la estrella de Hollywood Madelaine Carroll. Todo un acontecimiento cinematográfico del que Cesáreo González presume en numerosos reportajes de la mano de su estrella internacional. Sin embargo, la actriz británica decidió apearse del proyecto en el último momento sin dar mayores explicaciones, aunque el motivo de fondo probablemente fuera el miedo a posibles represalias por parte de la industria americana, dado el aislamiento internacional que pesaba sobre la dictadura española. (Castro de Paz, José Luis y CERDÁN, Josetxo. "Cesáreo González: Hasta que llegó su hora (aproximación a un peculiar productor español)", en Castro de Paz, José Luis y CERDÁN, Josetxo. *Suevia Films-Cesáreo González. Treinta años de cine español*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2005. p. 15-153. esp. 51-63.

⁸⁹ Maruchi Fresno (1916-2003) era hija del conocido actor y caricaturista Fernando Fresno. Debutó en la interpretación a los 18 años y durante la Guerra Civil se trasladó a Argentina. "Destacó por su apariencia física serena y sosegada nobleza, así como por aptitudes interpretativas de vigor contenido, realzadas por su bella voz, muy característica." (BORAU, José L. (ed.). *Diccionario del cine español*. Madrid, Sociedad General de Autores de España, 1998, p. 378-379).

mujer nacionalcatólica, no eran acordes en muchos casos con las características que se presuponían a una estrella de cine.

Como Rivelles, es soltera (se casará en 1953, a la edad tardía de 37 años) y goza de una vida autónoma e independiente. Pero a diferencia de esta, cultiva una imagen intelectual. No en vano, es licenciada en ciencias químicas. En sus actitudes y comportamientos, se aprecian algunas otras diferencias respecto a Rivelles. En algunas de las galas, aunque no en todas, su forma de vestir, más austera, contrasta con las pieles y los modelos más refinados que lucen sus compañeras, a las que no iguala en sofisticación y elegancia. Es difícil calificarla de consumista. No muestra pasión por las telas, no fuma y se maquilla muy poco.

En las entrevistas, concede importancia al ejercicio físico, sobre todo en la naturaleza, lo que enlaza con la idea falangista de que la educación física mejoraría la salud y el bienestar de las mujeres, aunque justificada por las ventajas que proporciona a la maternidad, para distanciarse de cualquier acusación de feminismo⁹⁰. En un reportaje posa ataviada con ropa de montañera, pantalones bombachos y camisa, que guarda algunas similitudes con el estilo marcial falangista⁹¹. No obstante, no he hallado ninguna fotografía en que aparezca de uniforme, tal vez porque sí resultaría una imagen que afectaría demasiado ese brillo especial que distingue a las estrellas y que les permite ser admiradas. Algunas falangistas, como sucedía con las fascistas italianas, podían sentir que el uso del uniforme las desproveía del aire de distinción y de individualización que vestir a la moda les podía dotar, si bien para otras pudiera funcionar como un indicador de estatus⁹². ‘Estilo’ es una palabra que a menudo repiten las falangistas, para referirse a una forma de vestir sencilla pero elegante, de modales seguros y encanto social⁹³. Un ‘estilo’ que no quedaba claramente definido, pero que se contraponía sin duda a la frivolidad, y que quería diferenciarse tanto de “la ‘burguesa decorativa’ como de la miliciana desgredada”⁹⁴.

⁹⁰ RICHMOND, Kathleen. *Op. cit.* p. 60-68.

⁹¹ MORALES, Sofía. “Entrevista difícilísima con Maruchi Fresno”. Primer plano n. 509, 16 de julio de 1950.

⁹² DE GRAZIA, Victoria. "Nationalizing women: The competition between fascist and commercial cultural models in Mussolini's Italy", en DE GRAZIA, Victoria. *The sex of things: Gender and consumption in historical perspective*. Berkeley, University of California Press, 1996. p. 337-358. esp. 352-353.

⁹³ RICHMOND, Kathleen. *Op. cit.* p. 35-36.

⁹⁴ GALLEGO MÉNDEZ, María T. *Mujer, Falange y franquismo... Op. cit.* p. 83.

En diversos reportajes, sobre todo en los primeros años, las declaraciones de Fresno suenan con frecuencia más altisonantes y politizadas que las del resto de actrices entrevistadas. Así, en una encuesta en que se pregunta a qué personaje histórico les gustaría representar en la pantalla, ella echa mano del manual falangista para afirmar que le “encantaría interpretar dos grandes figuras femeninas de nuestra España: Teresa de Jesús e Isabel la Católica”⁹⁵. Asimismo, cuenta que, en su faceta de articulista, su primera publicación en prensa ha sido una crónica del desfile de la Victoria, que ha escrito “con lágrimas de emoción” y que el siguiente será sobre los campamentos de verano del Frente de Juventudes para el diario del Movimiento *Arriba*⁹⁶. En un reportaje, el periodista, al describir el despacho de su casa solariega donde ha sido citado para una entrevista con la actriz, destaca la presencia de una fotografía de José Antonio Primo de Rivera⁹⁷. En otra ocasión, recuerda que cuando era estudiante tuvo el honor de coincidir en un acto con madame Curie, otro de los grandes referentes que aparecen en revistas de la Sección Femenina como *Medina*, que reivindicaba a la científica polaca como modelo de la importancia para las mujeres de acceder a la educación superior⁹⁸. En ese mismo artículo autobiográfico, a pesar de que no tengo constancia de que anteriormente se haya informado de que es militante de Falange, el siguiente fragmento disipa cualquier duda que pudiera quedar sobre cuál era su filiación política:

“Pero mi mayor emoción la recibí al estrechar la mano del Generalísimo. Era mayo del 39. Pilar Primo de Rivera me invitó a acompañarla, con otras tres camaradas, a El Escorial. No había vuelto a ver, desde el año 36, uno de los lugares de España que más quiero. Había pedido tantas veces a Dios poder oír nuestro himno nacional en el monasterio, que podéis figuraros mi emoción caminando por aquellas carreteras cubiertas de soldados y viendo otra vez, aquellos montes tan queridos. Al entrar en la lonja, el estruendo de los cañonazos, las campanadas majestuosas, los vítores y los himnos me llenaron los ojos de lágrimas. Después, en la recepción, al estrechar la mano cordial del Generalísimo, bajo su sonrisa abierta y luminosa, sentí que mi mayor emoción, la maravillosa emoción de sentirme en España, recobrada

⁹⁵ “Mi papel preferido”. *Primer plano* n 110, 22 de noviembre de 1942.

⁹⁶ SANZ RUBIO, J. “En nuestro mundillo cinematográfico hay excelentes, poetas, periodistas, cantantes, comediógrafos y novelistas” *Primer plano* n. 122, 14 de febrero de 1943.

⁹⁷ TALAVERA, Fernando. “Ella y su conciencia”. *Radiocinema* n. 96, enero de 1944.

⁹⁸ OFER, Inbal. “Historical models... *Op. cit.*”

ya para siempre, la debía a aquella mano vencedora que, en aquel momento, estrechaba la mía”⁹⁹.

No se ha hallado ninguna declaración equivalente pronunciada por Amparo Rivelles, ni tan siquiera ningún comentario de contenido o tono que pudiéramos calificar de político. No obstante, su raigambre familiar en cuanto a la posición política mantenida durante la guerra es muy similar. Con posterioridad, ella afirmará que su madre era monárquica y su padre republicano; pero que ella no tenía inclinaciones políticas y se declara apolítica¹⁰⁰. Respecto a sus progenitores, nada puedo aportar sobre Rafael Rivelles. En cambio, sobre María Fernanda Ladrón de Guevara no hay duda alguna de su apoyo abierto a la causa nacionalista, ya que, según escribe el crítico Gómez Tello, tiene cinco condecoraciones militares, muy merecidas, puesto que fue sentenciada a muerte¹⁰¹. Ladrón de Guevara es reverenciada en las revistas como ‘la gran dama del teatro español’ y se le conceden portadas y entrevistas a pesar de que su participación en proyectos cinematográficos es escasa. Es innegable que su posición influyó favorablemente en la carrera de su hija, pero, como se ha comentado, Amparo Rivelles no trata de sacar partido públicamente de esta circunstancia. No proclama ningún ‘acto de fe’ de adhesión al régimen, como sí hicieron otros intérpretes, ya fuera por convencimiento o para evitar sospechas de disconformidad. Ella no lo necesitaba, y cabe recordar que muchos profesionales del mundo del cine también padecieron la represión política. Entre las estrellas que encontraron fácil acomodo en el firmamento cinematográfico franquista, hubo algunas, como Aurora Bautista o Jorge Mistral, que aprovecharon sus viajes por América para tomar contacto con los exiliados españoles o realizar tímidas críticas respecto a la censura¹⁰². Pero Rivelles siempre permaneció deliberadamente al margen de cualquier implicación política, en uno u otro sentido. Incluso en una mirada retrospectiva, niega el contenido político de películas de género histórico como *Alba de América*, de las que dice que aquello que primaba era el melodrama y las relaciones amorosas¹⁰³.

⁹⁹ FRESNO, Maruchi. “Los artistas vistos por sí mismos”. *Cámara* n. 37, agosto de 1944.

¹⁰⁰ “Autorretrato. Amparo Rivelles”. TVE. Entrevista emitida el 5 de junio de 1984 [Fecha de consulta: 15-05-2019] <http://www.rtve.es/alacarta/videos/autorretrato/autorretrato-amparo-rivelles/2128453/>.

¹⁰¹ GÓMEZ TELLO. “Quién es quién en la pantalla nacional. María Fernanda Ladrón de Guevara”. *Primer plano* n. 417, 10 de octubre de 1948.

¹⁰² DÍEZ PUERTAS, Emeterio. “La represión franquista en el ámbito profesional del cine”, *Archivos de la Filmoteca* n. 30 (1998). p. 54-90.

¹⁰³ LARA, Fernando y GALÁN, Diego. “Amparo Rivelles. El retorno de un mito”. *Triunfo* n. 622, 31 de agosto de 1974. [Fecha consulta: 10-05-2019]

En cualquier caso, la actitud más común entre la gente del cine no es la de proclamar la adhesión al franquismo, sino la de mantener silencio. Ya fuera por convicciones personales o porque, como había sucedido en la Italia fascista, la mayoría de los actores y actrices eludían una identificación muy próxima con el régimen por el deseo de preservar su independencia y evitar riesgos para su popularidad¹⁰⁴. El caso de Rivelles, con esa aparente voluntad de no saber, puede vincularse con la propia desmovilización política fomentada por el régimen, que muchos de los que no padecieron directamente los efectos de la represión asumieron como una manera de facilitar su integración social y acomodo a las nuevas circunstancias, tal como tuve ocasión de observar en una investigación previa realizada a partir de fuentes orales¹⁰⁵.

www.triunfodigital.com/mostradorn.php?a%Fl=XXIX&num=622&imagen=32&fecha=1974-08-31.

¹⁰⁴ GUNDLE, Stephen. *Mussolini's dream factory: Film stardom in fascist Italy*. *Op. cit.* p. 58.

¹⁰⁵ ÁLVAREZ RODRIGO, Álvaro. "Los católicos en el primer franquismo..." *Op. cit.* p. 259-284. Sobre las actitudes políticas y sociales bajo el franquismo, véase, entre otros: DEL ARCO, Miguel Á. (ed.). *No solo miedo: Actitudes políticas y opinión popular bajo la dictadura franquista, 1936-1977*. Granada, Comares, 2013; FUERTES MUÑOZ, Carlos. *Op. cit.*; HERNÁNDEZ BURGOS, Claudio. *Franquismo a ras del suelo: Zonas grises, apoyos sociales y actitudes durante la dictadura (1936-1976)*. Granada, Universidad de Granada, 2013, además del ya citado SAZ, Ismael y GÓMEZ RODA, Alberto. (ed.). *El franquismo en Valencia: Formas de vida y actitudes sociales en la posguerra*. Valencia, Episteme, 1999.

Capítulo 4. La madre soltera más famosa de España (1951-1957)

Como era de esperar, *Alba de América* fue recibida por la prensa especializada críticas elogiosas y se destacó que Rivelles interpretaba a su personaje “con empaque y dignidad”¹. El estreno de la cinta en Madrid, en diciembre de 1951, da ocasión para que se repitan los calificativos superlativos hacia esta “grandiosa superproducción nacional, que recorrerá en triunfo todas las pantallas del mundo, proclamando la verdad del Descubrimiento. (...) Toda ella respira españolismo”². Al “mayor acontecimiento del cine español” asisten autoridades, como el ministro de Asuntos Exteriores Martín Artajo, dirigentes del Movimiento o embajadores latinoamericanos, además de numerosa gente del cine. Amparo Rivelles acude a la gala acompañada por su madre, tal como se indica en el pie de una de las fotos publicadas³. Realmente, se la había mencionado en las revistas cinematográficas con cierta frecuencia en los últimos meses, pero no se la había visto en actos públicos o entrevistas.

Es en ese mes de diciembre cuando ‘reaparece’ en sus páginas explicando que prefiere el tradicional belén al árbol de Navidad o brindando por un premio teatral con el que han distinguido a su madre. En esta última noticia breve, se dice que está “más guapa y más atractiva que nunca”⁴. Una frase tan banal como las que podríamos encontrar en cualquier otro texto, pero que tal vez aquí sea un guiño a ese lector ‘omnisciente’ al que a veces parecen dirigirse los periodistas. El motivo, Amparo Rivelles habría dado a luz poco tiempo antes a su única hija, María Fernanda. Nunca reveló el nombre del padre de la criatura, aunque hubo muchas especulaciones al respecto, se sentía orgullosa de su maternidad y quiso mantener su vida privada al margen⁵. Se convertía así probablemente en la madre soltera española más famosa de la época.

¹ GÓMEZ TELLO. “Alba de América”. *Primer plano* n. 584, 23 de diciembre de 1951.

² “Alba de América”. *Cámara* n. 214, enero de 1952.

³ “Alba de América. Gran gala del cine español”. *Primer plano* n. 584, 23 de diciembre de 1951.

⁴ MORALES, Sofía y CASTÁN PALOMAR. “La madre guapa, con sus hijos”. *Primer plano* n. 583, 16 de diciembre de 1951

⁵ ABRIL, Víctor. “Me respetaron porque no vendí mi vida privada”. *ABC*, 9 de noviembre de 2013.

4.1 Discreción y silencio

No sorprende en absoluto que su embarazo pasara completamente desapercibido en las revistas. Un silencio que contrasta con el seguimiento prestado al de otras actrices españolas, incluso de mucha menor popularidad, sobre cuyo estado de gestación y posterior alumbramiento se informa con regocijo. Es el caso, por ejemplo, de Rosita Yarza, Susana Canales, esposa del también actor Julio Peña, o de Pastora Peña, o de reportajes en que se refiere a la paternidad de Jorge Mistral, Fernando Fernán-Gómez o Paco Rabal.

Podemos imaginar que el hecho de quedar embarazada fuera del matrimonio supondría un terremoto para las mentes ‘biempensantes’, que solo podrían condenarla y señalarla como fruto de una vida disoluta. No sería la primera mujer cuyo nombre fue vilipendiado y señalado por haber quebrantado una norma fundamental del ideal de mujer nacionalcatólico. Y sin embargo, ¿qué sucede? Nada absolutamente. Silencio. Algunos testigos o confidentes aseguran que “hizo caso omiso de las murmuraciones, no ocultó aquella maternidad y, aunque le negaran el saludo algunos de sus conocidos, mantuvo el tipo sin ningún problema”⁶. Ella misma cuenta que ya estaba de unos siete meses durante el rodaje de *Alba de América*, pero que pudo disimular su barriga mediante una faja y ropajes anchos. Recuerda que estuvo en un tris de padecer un accidente grave estando montada a caballo en la escena de la entrega de las llaves de Granada, a pesar de los recelos que había expresado repetidamente a Juan de Orduña debido a su avanzado estado de gestación⁷.

Como expone Aurora Morcillo, el ideal de feminidad franquista estaba basado en nociones de la tradición católica enraizadas en la Contrarreforma, que pretendía reactivar tres grandes virtudes atribuidas a las mujeres: devoción, domesticidad y pureza. Esta última se asimilaba a la castidad, de tal manera que la virginidad, física y espiritual, se convertía en un bien privativo, en una responsabilidad que las jóvenes debían preservar hasta el matrimonio, y el cuerpo femenino adquiría un valor metafórico no ya solo de las relaciones de género, sino del propio Estado⁸. El discurso de la maternidad servía para dotar a las mujeres de una misión patriótica. La participación femenina en la esfera

⁶ ROMÁN, Manuel. “Adiós a Amparo Rivelles, la musa del cine de postguerra”. *Libertad digital*, 8 de noviembre de 2013. <https://www.libertaddigital.com/cultura/cine/2013-11-08/adios-a-amparo-rivelles-la-musa-del-cine-de-postguerra-1276503766/> [consultado 12 de julio de 2018].

⁷ “Autorretrato. Amparo Rivelles”. *TVE*.

⁸ MORCILLO, Aurora. *En cuerpo y alma... Op. cit.* p. 9-13 y 115-117.

pública que había servido para combatir la identidad nacional amenazada durante la República y la guerra se desplaza en la década de los cuarenta hacia el ámbito doméstico, hacia la familia como núcleo de la regeneración nacional, en el marco de las políticas pronatalistas. Una concepción estatalizada de la madre, que es modulada en sus elementos más fascistas mediante su inserción en la tradición católica. Son los sentimientos religiosos y morales aquello que dan sentido a la maternidad como proyecto de reconstrucción nacional, que, por tanto, quedan diferenciadas de otras maternidades aberrantes⁹.

Desde este punto de vista, Rivelles adoptaba a ojos de la ortodoxia una feminidad aberrante; pero al mismo tiempo resultaba absolutamente contradictorio, y peligroso, que ella, que había encarnado los más altos valores de la patria, pudiera ser reprobada para la tarea de regeneración nacional. Desde luego, el silencio era preferible al escarnio. La doble moral, que distinguía entre las actitudes públicas y privadas, se imponía. Tampoco era nada inaudito, ni aquí ni allende nuestras fronteras. En Italia, la influencia de la Iglesia llevaba a que tampoco se hablara de la vida privada de las estrellas y menos cuando concurrían circunstancias escandalosas, y se prefería siempre presentar a las actrices como madres y esposas respetables¹⁰. La prensa italiana ocultó ya en los cincuenta los embarazos de Claudia Cardinale o Elsa Martinelli previos a su matrimonio o se llevó a cabo una reparación de la imagen de Sofía Loren, dentro y fuera de la pantalla, tras su boda ‘escandalosa’ con un hombre separado¹¹. En cambio, en Hollywood la prensa fue el escaparate en el que Ingrid Bergman y Rita Hayworth quedaron expuestas ante el público, cuando se conoció que esperaban un hijo de Roberto Rossellini y de Ali Khan, respectivamente, antes de haber pasado por el altar¹². Ni siquiera Amparo Rivelles fue en esa década la única estrella del cine español con una vida sentimental que hubiera podido ser motivo de escándalo. Imperio Argentina se había casado por lo civil con el director Florián Rey en 1934, una vez este consiguió el divorcio de su primera esposa. Tuvieron un hijo, y tras su separación en 1939, fue pareja de Rafael Rivelles, el padre de

⁹ BLASCO HERRANZ, Inmaculada. "Mujeres y nación... *Op. cit.* p. 168-206.

¹⁰ GUNDLE, Stephen. "Fame, fashion and style: The Italian star system", en LUMLEY, Robert y FORGACS, David. *Italian Cultural Studies: An Introduction*. Londres, Routledge, 1996. p. 309-326.

¹¹ BUCKLEY, Réka. "Marriage, motherhood... *Op. cit.* p. 35-49.

¹² MCLEAN, Adrienne. "The Cinderella Princess and the instrument of evil: Surveying the limits of female transgression in two postwar Hollywood scandals", *Cinema Journal* n. 3 (1995). p. 36-56.

Amparo, y unos años después alumbró a una segunda hija, fruto de su relación con Joaquín Goyanes de Osés, de quien también se separaría al poco tiempo. Se instalaron en Estoril y la niña fue bautizada con los apellidos de la madre, ya que el padre, también separado, no la reconoció oficialmente. Con todo, Imperio Argentina nunca perdió el favor de las altas esferas del régimen, si bien es cierto que durante un largo período estableció su residencia en Portugal y Argentina¹³.

En el mundo del cine parecía funcionar una práctica en la que actitudes que públicamente eran denunciadas como aberrantes se ocultaban o ignoraban cuando su protagonista formaba parte de la élite franquista. De tal manera que, a pesar de lo apuntado, Argentina podía ser invitada por el Generalísimo a los fastos del Palacio del Pardo en 1942¹⁴, o Juan de Orduña, cuya orientación homosexual no era ningún secreto, ser el director de algunos de los más famosos filmes históricos de propaganda patriótica de la década. Bastaba con que no se dijera en público¹⁵.

No hace falta insistir en la condena moral que comportaba para la mujer soltera quedar embarazada. Una consideración que se trasladaba al Código Civil, que establecía que el hijo natural podía ser reconocido por ambos progenitores o sólo por uno de ellos, y que el padre no estaba obligado a hacerlo. La condena social recaía, pues, en la madre, mientras que el hombre podía “entregarse a una “vida licenciosa, incluso después del matrimonio”¹⁶. Ante un embarazo no deseado, cabía recurrir, no obstante, a una interrupción voluntaria del proceso de gestación, si bien era una práctica taxativamente prohibida¹⁷. Como explica Inmaculada Blasco, durante el primer franquismo, el aborto estaba relacionado con la presión social y con las condiciones de miseria, y era una

¹³ DE LA PLAZA, Martín. *Op. cit.*

¹⁴ *Ibidem.* p. 129.

¹⁵ LABANYI, Jo y ZUNZUNEGUI, Santos. "Lo popular y el cine español durante el franquismo", *Desacuerdos: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* (2009). p. 83-104.

¹⁶ MORCILLO, Aurora. *En cuerpo y alma...* *Op. cit.* p 246.

¹⁷ La Ley del aborto de 1941 penalizaba y establecía un vínculo entre este y el crecimiento demográfico. Las campañas pronatalistas del régimen elevaban el aborto al rango de delito social, a la vez que prohibían el uso de anticonceptivos. Las mujeres adquirirían así la función social de reproductoras y de regeneradoras de la patria, ya que no solo contribuirían a crear una nación populosa y fuerte, sino que las nuevas generaciones de españoles servirían para contrarrestar la decadencia moral propiciada por la República. En este sentido, la familia, católica, se convertía en una institución clave. Por ello la Ley penalizaba de manera más leve aquellos abortos que tuvieran como objeto reparar ‘la deshonra de la mujer’, es decir, de las solteras. (NASH, Mary. "Pronatalismo y maternidad en la España franquista", en BOCK, Gisela y THANE, Patricia. *Maternidad y políticas de género: La mujer en los estados de bienestar europeos, 1880-1950*. Madrid, Cátedra, 1996. p. 279-308).

utilizado también como método de control de la natalidad. Dada su prohibición, suponía un cierto grado de desobediencia ante las autoridades, pero tampoco puede interpretarse como una forma consciente de emancipación femenina o de resistencia, sino que correspondía a decisiones individuales¹⁸.

La decisión de Amparo Rivelles de seguir adelante con su embarazo fue también una decisión personal. Años después, ella así lo afirma:

“Si no hubiera estado segura de querer tener un hijo no lo hubiera tenido. Es mucho más fácil que arriesgarse a muchísimas cosas. Yo quería tener un hijo. Y la tuve gracias a Dios y sigo dando gracias de aquella decisión que tomé de aquel entonces porque tengo una hija maravillosa”¹⁹.

No se pretende indagar sobre sus motivos, aunque sí parece oportuno anotar una circunstancia llamativa. En una entrevista publicada en 1942, casi de manera tangencial, comenta que el doctor Gregorio Marañón²⁰ era su endocrino²¹, y cabe pensar que la influencia de tan ilustre médico no se reduciría exclusivamente a la prescripción de regímenes alimenticios, sino a la relación con su propio cuerpo y a una visión de la feminidad. Basta recordar que, durante el primer tercio de siglo, Marañón había sido la figura más relevante de España en la elaboración de un discurso moderno sobre la maternidad como deber social femenino. En un contexto en el que se estaban afianzando unos presupuestos políticos y culturales de mayor igualdad entre los sexos, la mujer no podía ser considerada inferior al varón, sino diferente y complementaria²². Esta concepción llevaba a una revalorización de la feminidad a partir de principios científicos de carácter fisiológico, funcional y psicológico, pero que en realidad tampoco era incompatible con la asunción de una relativa inferioridad femenina. Sin embargo,

¹⁸ BLASCO HERRANZ, Inmaculada. "Actitudes de las mujeres bajo el primer Franquismo: La práctica del aborto en Zaragoza durante los años 40", *Arenal: Revista de historia de mujeres* n. 1 (1999). p. 165-180.

¹⁹ "Autorretrato. Amparo Rivelles". *TVE*.

²⁰ Gregorio Marañón abandonó Madrid en 1936 por miedo a ser víctima de la violencia republicana en la retaguardia y se instaló en París con su familia. Durante la guerra, hizo declaraciones de apoyo en favor del bando franquista, a pesar de sus convicciones políticas liberales. A finales de 1942, pudo regresar a España y se vio obligado a demostrar su fidelidad al nuevo Estado con su presencia en actos públicos, de cuyo prestigio internacional la dictadura, aislada y deslegitimada, trataba de beneficiarse. A pesar de ello, su figura despertaba reticencias que ralentizaron su completa rehabilitación. Hasta 1944 no se reincorporó al Hospital General de Madrid, y tuvo que esperar hasta 1946 para retomar su cátedra universitaria (LÓPEZ VEGA, Antonio. *Gregorio Marañón: radiografía de un liberal*. Madrid, Taurus, 2011).

²¹ ARIEL. "Amparito Rivelles se quiere casar". *ABC*, 9 de diciembre de 1945.

²² NASH, Mary. *Mujeres en el mundo... Op. cit.* p. 59-62.

quedaba fuera de duda que las mujeres merecían reconocimiento social y respeto. Ello también se traducía en un intento por acabar con la visión denigrante hacia las madres solteras. No solo debían ser merecedoras de piedad y conmiseración, sino que también tenían el derecho de asistencia y protección. La maternidad se colocaba como principal valor y deber, como elemento central de la feminidad²³. El discurso médico se imponía sobre el religioso y se aceptaba una ‘maternidad consciente’, que concedía una cierta autonomía a las mujeres sobre su cuerpo. En la versión conservadora defendida por Gregorio Marañón, suponía que la gestante se tenía que recluir en el hogar y recibir la educación necesaria para cumplir con el fin ajustado a su naturaleza²⁴.

Al parecer, de este modo procedió Rivelles durante su embarazo:

“Quise tener a mi hija y la tuve (...) En aquella época era muy difícil hacer lo que hice. (...) Yo quería tener a mi hija, y no es necesario dar un escándalo para eso. Siempre he respetado a la gente, nadie me vio embarazada, no hice alarde de ningún tipo: tuve a mi hija tranquilamente, la bauticé en mi casa. Además, me hubiera dado igual, era mi decisión y mi hija. De cualquier forma, el público siguió tratándome exactamente igual, y mis amigos también”²⁵.

“Quise sentirme madre y tuve una hija, sin pasar por el matrimonio. Y nunca lo oculté sino todo lo contrario. Lo que, desde luego, no hice fue ir exhibiendo mi embarazo porque ello podría haber herido sensibilidades ajenas que merecen un gran respeto. Pero asumí todas mis responsabilidades y les hice frente”²⁶.

Fue una decisión valiente, porque tendría plena consciencia de que su condición de madre soltera podía afectar gravemente a su carrera. Entre las jóvenes de clase media se había ido asentado en las décadas anteriores la idea de que un embarazo fuera del matrimonio era motivo de vergüenza, mientras que los padres, no solo tenían la posibilidad de no sentirse concernidos por la situación y abandonar a sus novias, sino que además tampoco cargaban con ninguna reprobación moral²⁷. Pero Rivelles no parece sentir vergüenza, puesto que no lo oculta, ni tampoco reclama la asunción de

²³ ARESTI, Nerea. *Médicos, donjuanes y mujeres modernas...* Op. cit. p. 160-195.

²⁴ CENARRO, Angela. *La sonrisa de Falange: Auxilio Social en la Guerra Civil y en la posguerra*. Barcelona, Crítica, 2006, p. 118-120.

²⁵ GALLARDO, Carmen. “Amparo Rivelles. La dama de hierro”. *Dunia*, mayo de 1986.

²⁶ RIVELLES, Amparo. “¿Fui realmente un símbolo sexual?” *El correo catalán*. 3 de marzo de 1982.

²⁷ LLONA, Miren. *Entre señorita y garçonne...* Op. cit. p. 48-49.

responsabilidades al progenitor, de quien nunca desveló su identidad. No se muestra como una mujer engañada y abandonada, sino que toma una decisión consciente.

“Sobre su condición de madre soltera, lo explicaba con orgullo: tuve suerte, claro, porque nunca ha recibido un desprecio, ni una mala cara de nadie, al contrario, todo el mundo de parada por la calle me decía ¡Ay, Amparito, nos han dicho que tiene usted una hija preciosa ¿cómo se llama?”²⁸

4.2 La reina destronada reivindica su maternidad

Pero a partir del análisis de la prensa especializada de la época da la sensación de que no todo le resultó tan fácil. Ella afirma que no se escondió y que únicamente actuó con discreción. Su estatus de estrella le protege y sobre su maternidad se impone un manto de silencio. Durante 1951, como ya se ha señalado, pasa prácticamente desapercibida y está presente en las revistas a través de las películas que protagoniza, como personaje, pero no como persona. Recupera la voz con una entrevista un tanto desconcertante, que no se enmarca en ninguna campaña promocional. Se presenta como una actriz que quiere relanzar su carrera, a la búsqueda de “un buen papel para su próxima película”, de un “personaje que la consagre definitivamente en la pantalla”²⁹. A ella, que ya lo había sido todo en el cine español. El reportaje, curiosamente en el último número de la revista *Cámara*, se ilustra con fotografías de la actriz en su casa, vestida con ropa informal y con un aire desenfadado y juvenil: Leyendo la revista *Life* en el sofá, tirada sobre la alfombra viendo fotos, posando ante el árbol de Navidad, hablando por teléfono sentada en el suelo... Pero no hay nada en ese salón que nos remita a la criatura que acaba de concebir. Se refiere a la mayoría de sus películas anteriores como “huesos” y parece estar saturada de interpretar esos papeles históricos que hace nada elogiaba. Un hartazgo que la misma publicación ya había anticipado, al anunciar que, después de los dos últimos personajes históricos, Rivelles “está decidida a cambiar de rumbo” y que probablemente aceptará una oferta para trabajar en México³⁰.

²⁸ “Fallece Amparo Rivelles, la gran dama de la escena”. *Europa Press*, 8 de noviembre de 2013. [Fecha de consulta: 17-05-2019]. <https://www.europapress.es/chance/gente/noticia-fallece-amparo-rivelles-gran-dama-escena-20131108084714.html>.

²⁹ GASCÓN, María Luz. “Amparo Rivelles busca un buen papel para su próxima película”. *Cámara* n. 215, febrero de 1952.

³⁰ “Noticiario quincenal del cine”. *Cámara* n. 210, 1 de octubre de 1951.

Su carrera parece estar entrando en una nueva fase, ya que su contrato con Cifesa está próximo a expirar, pero nada de su vida personal se filtra en ella. Su “Consultorio sentimental” se sigue publicando y una lectora de Alicante le pregunta por el rumor, del que se había hecho eco un diario de la ciudad, de que se iba a retirar del cine. Ella responde con un rotundo “¡¡¡¡Noooooo!!!!”, pero no hay más comentarios ni sobre el motivo de los rumores ni sobre su desmentido³¹.

Después de meses sin apenas ser protagonista de la actualidad cinematográfica, se observa una cierta sobreexposición de la actriz en las revistas especializadas; pero generalmente en asuntos menores, puesto que no participa en rodajes, ni tiene películas que promocionar. Tal vez sea que después de una larga temporada fuera de los focos, necesita volver a engrasar la máquina de la popularidad. Sin embargo, de repente la gran estrella parece haber quedado un poco fuera de juego. Es el momento del apogeo de Cesáreo González, que se convierte en el factótum del cine español, y que mediante su productora, Suevia Films, crea su propio *star system*. Un firmamento cinematográfico encabezado por Lola Flores, Carmen Sevilla y Paquita Rico (conocidas como las “¡mi arma!”), y a las que acompañaban Marujita Díaz, Juanita Reina, Marifé de Triana, Lolita Sevilla o Carmen Morell. Todas ellas compartían un rasgo común: su vinculación con el folclore andaluz y con el mundo de la canción y el baile. De manera que gran parte de su popularidad procedía de que sus canciones entraban en la vida cotidiana de muchos hogares a través de la radio y de que se prodigaban en recitales por todo el país³².

Del trío principal, Carmen Sevilla, a cuya figura dedicaremos un mayor espacio en el siguiente apartado, se confirmará como la gran estrella del cine español de los cincuenta, hasta el gran éxito de Sara Montiel con *El último cuplé*. Paquita Rico, una joven de gran fotogenia, disfrutó también de un marcado protagonismo en esta década. Para Manuel Vázquez Montalbán fue “la primera estrella cinematográfica española a pleno color”. Su descubrimiento en *Debla. La virgen gitana* (Ramón Torrado, 1951) supuso “una conmoción propagandística casi tan importante como la que siguió al descubrimiento de la gasolina artificial, unos años antes”. Llegó al cine “con derecho al

³¹ RIVELLES, Amparito. “Consultorio sentimental”. *Primer plano* n. 596, 16 de marzo de 1952.

³² HEREDERO, Carlos F. *Las huellas del tiempo: Cine español 1951-1961*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1993. p. 183.

taconeó” e inauguró “el periodo del cine a la española con guapa folclórica en agfacolor”³³.

Por último, Lola Flores fue sin lugar a duda la artista con mayor personalidad. Se dio a conocer junto al cantaor Manolo Caracol. La pareja compuso una de las estampas más características de los años cuarenta. Para Paco Ignacio Taibo I ofrecía:

“Una alternativa liberadora al folclore reglamentado y estéticamente perfecto de los Coros y danzas de la Sección Femenina. El entusiasmo con el que el buen pueblo acogió los desplantes de Lola, así como la sincera voz de Caracol, venía a decir que no toda la vieja verdad de España se le la había llevado el taconeó vencedor”³⁴.

En 1951, firmó un contrato en exclusiva con Suevia por dos años (prorrogado hasta los diez), difundido a bombo y platillo, por el que según las crónicas había de cobrar cuatro millones de pesetas. Cifra que luego aparece engordada y a la que se suma otro contrato por el que la compañía de Cesáreo González se hace con la exclusiva de todas las actuaciones de la cantante hasta 1955. Viajó por América, donde cosechó un éxito extraordinario. Desarrolló un estilo de baile “expresivo, radical, nervioso y apasionado hasta lo erótico”. La construcción de su personaje se forjó en la interpretación musical, y así se traslada a la pantalla³⁵.

Mientras tanto, Rivelles no deja de acudir a actos públicos. Ella misma reconocería a su regreso ya en el tardofranquismo que los intérpretes tenían que dejar sentir su presencia para que fueran tenidas en cuenta: “Aquella era una época de tener que ir mucho a cócteles y de hacer acto de presencia en todas partes para que no te perdieran la pista, por aquello de a ver si me ven y me contratan”³⁶. Sin embargo, en esos actos suele ocupar un papel secundario. En un mismo número, la encontramos en la crónica del homenaje a Lola Flores, una fiesta con medio millar de invitados, y en la del acto de entrega de los premios del Círculo de Bellas Artes. Incluso aparece en la foto de la portada, en una

³³ VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. *Crónica sentimental de España*. Barcelona, Grijalbo, 1998. p. 87-88.

³⁴ TAIBO I, Paco I. *Un cine para un imperio: Películas en la España de Franco*. Madrid, Oberón, 2002. p. 31.

³⁵ DÍAZ LÓPEZ, Marina. “Lola Flores, la estrella de bata de cola: España y América, según Suevia Films-Cesáreo González”, en Castro de Paz, José Luis y CERDÁN, Josetxo. *Suevia Film-Cesáreo González. Treinta años de cine español*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2005. p. 197-222.

³⁶ LARA, Fernando y GALÁN, Diego. “Amparo Rivelles. El retorno de un mito”. *Triunfo* n. 622, 31 de agosto de 1974.

tesitura ajena a lo que había sido la construcción de su imagen estelar: Ante la imagen de un Cristo, junto a Aurora Bautista, ambas vestidas de negro, con teja y mantilla y un rosario en la mano. El motivo es una ofrenda floral en la recientemente creada Hermandad de la Cinematografía de Semana Santa³⁷. Juzgar las razones que le llevaron a participar en la ceremonia solo sería un juego de suposiciones, pero es significativa esa aparente voluntad de demostrar que se está en el candelero.

La única referencia sólida a su agenda profesional en estos primeros meses del año es el anuncio realizado por Vicente Casanova de que Cifesa llevará a Amparo Rivelles a rodar a Italia. La entrevista se acompaña de una foto de la actriz, firmada por Gyenes, vestida de torero, pero con un toque sensual al dejar un hombro al aire, y con un pie en el que se explica: “Amparito Rivelles está dispuesta a llevar a Italia su arte, su gracia y su belleza. (...) Este adorno taurino con que Amparito se nos presenta es un símbolo de lo que españolamente va decir [sic] la bella actriz en Italia”³⁸ [fig. 75].

Ha habido rumores de que iba a rodar *Cañas y barro* o que le habían propuesto volver a encarnar a Eugenia de Montijo en la producción *Violetas imperiales*. Pero el anuncio que sí se confirma es el de su asistencia al festival de Cannes, formando parte del grupo de “bellezas españolas”, entre las que se encuentran Marujita Díaz, Carmen Sevilla, Paquita Rico o Maruja Asquerino. En el pie de la foto en la que aparece Rivelles ya se advierte de que “verán ustedes lo que serán en el Palacio del Festival la belleza, la gracia y la chispa de Amparito”³⁹. Pero en las extensas crónicas y reportajes gráficos del festival, Amparo Rivelles es una estrella que pasa bastante desapercibida entre la cohorte española. Por ejemplo, Paquita Rico es coronada como “la actriz más simpática del festival” y a ella se le dedica un amplio reportaje dos páginas y son las folclóricas las que acaparan el protagonismo en la fiesta española celebrada durante el certamen.

Con todo, hay que valorar que forma parte de ese grupo selecto de actrices, puesto que los únicos actores que han comparecido son los “toreros” Mario Cabré y Rafael Albaicín, como la misma Rivelles cuenta a su regreso en una entrevista⁴⁰. Así, la vemos entre el grupo que asiste a pasar una jornada informal en la finca de Alí Khan⁴¹, que a

³⁷ *Primer plano*, n. 599, 6 de abril de 1952.

³⁸ GARCÍA VIÑOLAS, Pío. “Don Vicente Casanova habla para Primer plano”. *Primer plano* n. 595, 9 de marzo de 1952.

³⁹ “Bellezas españolas en Cannes...” *Primer plano* n. 602, 27 de abril de 1952.

⁴⁰ JUANÓN. “Desfile de estrellas en el firmamento de Imágenes”. *Imágenes* n. 11 (segunda época), junio de 1952.

⁴¹ “El Príncipe Alí Khan, recibe a los españoles”. *Primer plano* n. 605, 18 de mayo de 1952.

ojos de los fans podría ser visto como una oportunidad de ocio solo al alcance de los privilegiados. *Primer plano* le presta una gran atención al festival de Cannes, tal como hará también con el de Venecia. El certamen francés se convierte en el gran escaparate de las estrellas, y, como señala Edgar Morin, se convierte en un lugar místico entre lo imaginario y lo real, en una representación de fiestas, lujo, en un ritual de poses y actitudes, que trata de ofrecer “la imagen de una vida elísea”⁴².

En ese mundo participa Rivelles. Sin embargo, en la entrevista que acabamos de citar ya se atisba que Amparo Rivelles no se sentía a gusto en su nuevo lugar de ‘reina madre’, por emplear una expresión que resulta muy gráfica de cuál era su actual posición en el firmamento cinematográfico español. Por primera vez, deja entrever su desencanto y se sincera ante un periodista:

- “- Una noticia.
- Estoy negra. No hago nada.
- Sin embargo, has ido a Cannes.
- ¡Ah, eso sí! Me he divertido.
- Cuenta.
- Pues nada - que en general no ha habido el interés esperado”⁴³.



Fig. 75



Fig. 76



Fig. 77

A lo largo de la conversación, se aprecia que Rivelles se atreve a opinar sobre cuestiones que en otras circunstancias tal vez hubiera preferido soslayar, como las críticas recibidas por Juan de Orduña a propósito de *Alba de América*, en las que sale en defensa

⁴² MORIN, Edgar. *Op. cit.* p. 71-75.

⁴³ JUANÓN. “Desfile de estrellas en el firmamento de Imágenes”. *Imágenes* n. 11 (segunda época), junio de 1952.

del director. Asimismo, no parece descabellado entender como una pulla irónica la respuesta que suelta al ser interrogada por el trato recibido por la expedición española: “Se nos agasajó. No ignorarás que estamos de moda.” Un comentario que deja la sensación que quien lo pronuncia se siente ajena y descreída de lo que observa, de cómo el folclorismo andaluz de tonadilleras y toreros se ha convertido en la enseña internacional del cine español, de la cual ella se siente excluida. El periodista le pregunta a quién hubiera invitado ella al festival, y sus propuestas tienen algo de mirada nostálgica. Elige a los directores Orduña, Rafael Gil y Sáenz de Heredia, y como actrices, “aparte las citadas (las que asistieron), a Aurora, Amparo y Ana. Las tres aes”. Parece sentirse libre para hablar y opinar, y adopta un tono serio y comprometido, que antes solía eludir. Reconoce, pues, que no tiene ofertas de trabajo, cuando hace solo un año era la gran estrella. Ese mismo mes de junio, *Primer plano* publica, a toda plana, sendas fotografías suyas con dedicatoria para los lectores⁴⁴. Ambos retratos de estudio, uno de los cuales lleva el sello de Gyenes, realzan su belleza y juegan con la sensualidad, a través de vestidos ajustados y transparencias. Se podría pensar que se reivindica en un momento en que su lugar parece estar en cuestión.

A pesar de que la sensación que se trajo de Cannes, en septiembre viaja también al festival de Venecia, en compañía de Vicente Casanova. Pero al poco de su regreso se nos informa de que vuelve a marchar a Italia, en esta ocasión para rodar *I Piombi de Venezia* (Gian Paolo Callegari, 1953). Una coproducción internacional de Cifesa, que en España no llegó a estrenarse, y que para ella no resultó una experiencia satisfactoria:

“Fui a hacer esta película, entre otras cosas, porque llevaba mucho tiempo sin trabajar en Cifesa aunque seguía contratada. Entonces, me llamó Vicente Casanova y me dijo: ahí está esta proposición; no es un papel bonito, pero si lo quieres hacer. Y, claro, como a mí me daba vergüenza haber estado tanto tiempo cobrando sin trabajar, pues dije que sí porque pagaban mucho dinero por mi participación, dinero que iba a revertir a Cifesa”⁴⁵.

El momento de su partida da ocasión para un reportaje que rememora aquella imagen de la estrella viajera, con su casa revuelta mientras prepara el equipaje, con todo lleno de trajes, sombreros y zapatos, mientras que, entre bromas, no permite que el

⁴⁴ “Autógrafo para usted”. *Primer plano* n. 607, 1 de junio de 1952 (fig. 76); “Amparito Rivelles saluda al cine español”. *Primer plano* n. 609, 15 de junio de 1952 (fig. 77).

⁴⁵ DE PACO NAVARRO, José y RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Joaquín. *Op. cit.* p. 56-57.

fotógrafo capture el jaleo. Está a punto de salir hacia el aeropuerto, con once maletas y explica que a la vuelta seguramente irá a Francia y México y que tiene como proyecto formar una compañía teatral. También se comenta la posibilidad de que trabaje con Orson Welles. Pero casi al final del texto, ante una última pregunta en apariencia banal, se desliza una confesión que a día de hoy resulta atronadora:

“- ¿Volverás pronto?

- Aunque mi trabajo me retuviera más tiempo allá, desde luego no faltaré para los días de Navidad en mi casa, porque en ella me dejé lo que más quiero en el mundo”⁴⁶.

Y como si nada se hubiera dicho, o mejor, como si nada más fuera necesario añadir, la periodista continúa con el relato de su despedida de Rivelles, que sale de su casa en dirección al aeropuerto, acompañada del fotógrafo que captará las instantáneas que ilustran el reportaje.

El lector o lectora ha asistido a la primera confirmación pública, aunque subrepticia, de la maternidad de Amparo Rivelles, alrededor de un año después de dar a luz. Pero de un modo tan críptico que resulta mucho más relevante por cuanto oculta. Si su embarazo y maternidad hubiera recibido el mismo tratamiento informativo que el de otras actrices, su comentario pasaría completamente desapercibido. Sin embargo, considero que se establece un juego a tres bandas muy interesante y revelador.

Por una parte, el lector o lectora, que o bien ya era conocedor/a del rumor de que la actriz había tenido una hija o bien se desayunaba con una noticia sorprendente y que hasta cierto punto podría ser motivo de escándalo. En cualquier caso, la información sobre el asunto es tan ambigua y concisa que hay que leer entre líneas y que requeriría ser completada para aquella persona que aún permaneciera en su ignorancia. Por ello, me atrevo a pensar que, como apuntan retrospectivamente las fuentes antes indicadas, Rivelles había llevado su embarazo de forma discreta aunque no de manera escondida, retirada en algún lugar apartado, como era también una forma habitual para evitar habladurías. Elementos que tienden a crear nexos de empatía con el lector, como el sexo, el nombre o la edad de la criatura, están tan ausentes como el hecho de que ella sea madre soltera de padre desconocido.

⁴⁶ MORALES, Sofía. “La simpatía se nos va a Roma”. *Primer plano* n. 624, 28 de septiembre de 1952.

El segundo actor del juego, el que a nuestros efectos más nos interesa, es la propia estrella. Su respuesta es la que cualquier madre habría ofrecido en su caso; y sin embargo, aquí no es en absoluto inocente. En primer lugar, creo que supone un gesto de valentía. Un paso al frente que es casi un desafío. Meses después de haber dado a luz, se atreve a romper el silencio y proclamar que es madre mediante una simple declaración de amor hacia su retoño, como afirmando que acepta las consecuencias de sus actos. Pues en segundo lugar, hay una reivindicación de su derecho a acceder a la maternidad, de su necesidad personal de disfrutar de su hija, de su hartazgo de tener que esconderse ante algo de lo que se siente orgullosa y no avergonzada. El momento y los motivos que la animan a pronunciarse de ese modo tampoco parecen casuales. Desconozco qué reacciones ha tenido que padecer, tanto en los círculos personales como sobre todo profesionales. Pero la realidad es que su carrera no atraviesa por una fase cómoda. Como ella misma admite, lleva meses sin trabajar, si bien sigue contratada. Una situación que no debería de ser fácil de gestionar para una actriz que había sido tan solicitada.

Pero es evidente que su carrera ha entrado en crisis. No sabemos si hay algo de punitivo en la inactividad que sufre y de la que se queja, pero junto a las transformaciones que está experimentando el cine español a principios de los cincuenta, el descanso al que se había visto obligada por su embarazo y alumbramiento no la ha beneficiado. Cierta sensación de desengaño puede haberla ayudado a dar ese paso. Ya hemos mencionado antes a Imperio Argentina, quien, tras la guerra, cumplidos los 30 años, comienza su declive profesional en el cine, si bien no en otras facetas artísticas. Su caso guarda algunas similitudes con el de Rivelles. Pero ella aún no ha llegado a la treintena. Ya no es una jovencita, pero tampoco ha alcanzado una edad por la que alguien se atreva a decir que su belleza ha comenzado mínimamente a marchitar.

En cuanto al escándalo y críticas que podría recibir por el hecho de haber cometido la transgresión moral de convertirse en madre soltera, su misma celebridad funciona como un escudo protector. No se vierte sobre ella ningún tipo de juicio público, ni de manera abierta ni velada, y sigue apareciendo en los medios, aunque ocupe un lugar secundario. Nada excepcional, puesto que el motivo principal de la presencia de los intérpretes se relaciona con las campañas promocionales de las películas. Y ella no tiene películas que estrenar. Sin embargo, asiste a actos e incluso sigue firmando durante un tiempo su consultorio sentimental. Tal vez ese carácter lúdico y banal de la sección permite su continuidad, ya que resultaría incoherente que una mujer ha cometido tal ‘desliz’ diera

consejos de cómo conducirse en las relaciones amorosas a otras jóvenes. Pero al mismo tiempo, podemos pensar que esa protección que se le dispensa debido a su popularidad, la obliga también a permanecer en silencio, al ocultamiento de su hija. En este sentido, resulta flagrante la contraposición entre los reportajes que se dedican a los hijos de otras artistas y la ignorancia que pesa sobre la suya. Probablemente, para quien considera que no tenía nada de lo que arrepentirse o avergonzarse, esa situación podría ser entendida como un agravio comparativo. Ella que siempre había hecho gala de una libertad personal, se ve castigada precisamente por haber actuado libremente y haber transgredido los códigos normativos. De este modo, al atreverse a nombrar a su hija podemos interpretar que está también reivindicando su derecho a una libertad sexual femenina frente a la doble moral que solo beneficia al varón. Ella, tal vez, podía permitirse hacerlo, pero de modo sibilino, con la complicidad de la periodista.

Porque el tercer agente es Sofía Morales, la ya veterana reportera de *Primer plano*, que toma la decisión de transcribir la respuesta, a sabiendas, lógicamente, de lo que significa. Podría haberla obviado, pero la incluye, y el hecho de que no la apostille con ningún comentario refuerza la importancia de tal revelación, que hay que disimular en el relato, como si nada hubiese acaecido. Podríamos imaginar que ante la voluntad de ofrecer una exclusiva, la periodista intentara sacar provecho. El problema es que no era tal, ni siquiera era una noticia. Era un hecho de sobra conocido, pero que nadie había osado todavía a exponer en voz alta.

Por ello existe una cuarta parte involucrada, difusa: la censura, la presión social, la aprobación o el despiste consciente o inconsciente por parte de la dirección del periódico... Puesto que en un momento dado se ha permitido que Amparo Rivelles diga públicamente que es madre soltera. Probablemente, reitero, la más famosa de España.

Que el paso dado no ha sido sencillo lo muestra que en los siguientes meses no se vuelve a publicar ningún comentario sobre su maternidad. La misma Sofía Morales la vuelve a entrevistar a su regreso, un par de meses más tarde, y obvia toda mención a que ha cumplido con su deseo de regresar a casa antes de Navidad. La conversación gira en torno a su experiencia laboral en Roma, para la que ha tenido que aprender italiano. Cuenta que ha conocido a actores famosos y que incluso le han ofrecido trabajar en una película con Errol Flynn, pero que no aceptó por no ser la protagonista. La periodista le pregunta si ha recibido cartas de admiradores italianos y ella responde que allí nadie sabe quién es Amparito Rivelles, porque no se ve cine español aunque están deseando hacerlo,

si bien la prensa la llamaba “la bellísima española” y “la irradiante”. Y en un acto que se podría entender de cierta complicidad femenina, le confiesa que el capricho más caro que se ha traído de Italia son unos zapatos que le han costado 18.000 liras; pues en Roma las tiendas son maravillosas, pero carísimas. “Yo a pesar de lo carísimo me fui emocionando de tal modo que he traído once maletas de equipaje”.⁴⁷ Tampoco en otro reportaje sobre cómo pasan las fiestas navideñas las estrellas, un tiempo de marcada celebración familiar, sigue sin deslizarse ningún comentario al respecto de su hija⁴⁸.

Así seguirá hasta marzo de 1956, casi cuatro años más tarde. Se trata de una sección que se repite en diferentes números de *Primer plano*, en la que se somete al personaje, hombre o mujer, a un cuestionario de preguntas rápidas, que propician que sean respondidas con brevedad e invita a pronunciar frases ingeniosas⁴⁹. Rivelles añade a su sorna habitual un tono descreído, desencantado, crítico con la situación cultural de España, que le lleva a sentenciar que “el teatro está patético; el cine anda confuso”, a reírse de la vigencia del neorrealismo o las coproducciones e incluso a adoptar una posición equidistante ante una pregunta que podría guardar una lectura política, antes justo de la última cuestión, que permite también diferentes interpretaciones, pero que destila un alto escepticismo ante la realidad:

P.—¿A quién prefieres en la vida, a los vencedores o a los vencidos?

R.—A los amigos.

P.—¿Cuál es el mejor amigo de la mujer?

R.—El espejo.

No obstante, es el arranque del cuestionario la causa por la que la he traído aquí a colación:

PREGUNTA. - En la vida de toda persona hay un acontecimiento crucial que parte en dos nuestra vida. ¿Cuál en la tuya?

RESPUESTA. - El nacimiento de mi hija.

El periodista no siempre comienza la sección con una pregunta trascendente similar, sino a menudo mucho más liviana, y se debe suponer que esa era seguramente la respuesta que esperaba, e incluso podríamos pensar, como un lector más, que ese inicio estaba

⁴⁷ MORALES, Sofía. “Amparito Rivelles. “La irradiante””. *Primer plano* n. 632, 23 de noviembre de 1952.

⁴⁸ “La Navidad y los Reyes de nuestras estrellas”. *Radiocinema* n. 185, diciembre de 1952.

⁴⁹ BARREIRA. “Con quince preguntas basta. Contesta Amparo Rivelles”. *Primer plano* n. 805, 18 de marzo de 1956.

pactado. En cualquier caso, la contestación es rotunda y establece el tono del resto de la entrevista. Podemos tomarla como una clave para entender afirmaciones como que la “condición espiritual” que más útil le ha sido es “el sentido del humor, que comienza inexcusablemente con la capacidad de reírse de uno mismo”, y la más perjudicial “la generosidad. Combinando las dos, es decir, sirviéndome de mí sentido del humor para disculpar la ingratitud, he logrado un cierto equilibrio.” Esta vez el periodista ya no obvia la afirmación inicial y más adelante le pregunta con naturalidad que si tuviera que contar una fábula a su hija, cuál escogería.

Parece como si su situación de madre soltera se hubiera aceptado y normalizado. En otra entrevista aparecida tres meses después, se le vuelve a preguntar por su hija y si le gustaría que fuera también actriz, y al ser interrogada por cuál es su mayor alegría contesta sin ambages: “Mi hija. La tengo presente todos los días”. Pero en cambio, llama la atención que en ninguna de las nueve fotografías, captadas en su casa, se pueda apreciar ningún detalle de que allí convive con una niña de cinco años. Se supone que es retratada en diferentes actividades cotidianas en el hogar, como leyendo una revista, arreglando las flores de la terraza, hablando por teléfono... pero ninguna de ellas nos remite a la realización de tareas domésticas ni a su condición de madre. Tal vez sea que una imagen es más poderosa que mil palabras.

Al margen de esta cuestión particular, la entrevista refleja bien cuál es el momento personal y profesional que atraviesa la estrella. Para empezar, el mismo titular es muy elocuente. Está extraído de su respuesta a qué quejas tiene de sus compañeros de profesión: “Conmigo se han portado bien todos. Hasta los que me critican me hacen un favor... porque hablan de mí.” Previamente, el periodista había inquirido: “- ¿Sabes que te critican? - Ya lo sé. Gracias a Dios.” No se especifican los motivos de esas críticas, pero probablemente irían dirigidas tanto a su maternidad extramatrimonial y a sus relaciones sentimentales no ajustadas a los cánones morales, como a una actitud que podría ser considerada condescendiente por algunos colegas. Es la mirada de quien ha estado en la cima y ahora, por diversas circunstancias, se siente arrinconada. De hecho, este es un tema central en el texto, tal como se advierte en la entradilla del artículo:

“Amparo que ocupó el primer puesto entre las actrices de nuestro cine, lo dejó un poco para hacer teatro y otro poco para descansar, que falta le hacía. Vuelve hoy con nosotros que le entregamos por derecho propio aquel mismo trono. No es solo nuestro voto de confianza, sino el de los admiradores de Amparo, en mayor número

que antes. Lo hemos comprobado con ella que nos ha enseñado cartas y más cartas. Y nuestra admirada actriz, que se debe a este público, quiere hacer nuevamente tanto cine como antes. En cantidad, porque en calidad quiere mejorar. Y si ella se lo propone, ha de conseguirlo.”

Estamos anticipando algo de lo que a continuación se expondrá, ya que acaba de disolver su compañía de teatro y se dispone a viajar a América. Pero es interesante observar cómo el periodista, quien no esconde que se encuentra entre los admiradores de la actriz, le pregunta por si se cree tan popular como cinco años atrás o si se ha dedicado este tiempo al teatro porque le gustaba o porque no la contrataban en el cine. A ambas cosas, ella responde afirmativamente, pero las preguntas son de una pertinencia poco común⁵⁰.

La última referencia a su maternidad la hallamos en la sección de *Primer plano* “El cine español va así”, dedicada a noticias y anécdotas:

“Amparito Rivelles hizo el siguiente comentario al saber que una amiga suya, mamá reciente, no llevaba el retrato de su pequeño en el bolso: «Yo, cuando mi niña tenía seis meses, solía llevar dos bolsos: uno para llevar el pañuelo, la polvera, el dinero..., y otro, para transportar las fotografías de la niña.» Y lo creemos, porque el corazón de la famosa artista es capaz de llegar a tales extremos”⁵¹.

Es decir, habiendo ya confirmado que es madre sin haber contraído matrimonio, certifica que presumió de su bebé tanto o más que cualquier otra mujer casada. Creo nuevamente adivinar la pluma de Sofía Morales, quien en otras ocasiones firma la sección junto a Pío García, tras la transcripción de estas palabras. Palabras de una mujer que se reivindica en una feminidad que no se ajusta a la ortodoxia nacionalcatólica de género, recogidas por otra que da la sensación de establecer con ella lazos de solidaridad. Una identidad femenina que, como ha estudiado Ana Aguado para un contexto histórico y social diferente, se construye dialécticamente frente al concepto de feminidad hegemónico, a través de discursos, prácticas, representaciones o experiencias⁵². Todo ello entendido en un marco de mojigatería, opresión sexual y control moral en el que las

⁵⁰ PUJANTE, Ramón. “Hasta los que me critican me hacen un favor”. *Radiocinema* n. 310, 30 de junio de 1956.

⁵¹ “Noticias mil”. *Primer plano* n. 859, 31 de marzo de 1957.

⁵² AGUADO, Ana. “Politización femenina y pensamiento igualitario en la cultura socialista durante la segunda república”, en AGUADO, Ana y ORTEGA, Teresa María. *Feminismos y antifeminismos: Culturas políticas e identidades de género en la España del siglo XX*. Valencia, Universitat de València, 2011. p. 145-172.

mujeres apenas disponían de posibilidades para construir un modelo alternativo de reconocimiento de sus derechos individuales, y la maternidad solo se entendía desde una lectura cristiana y biológica de la feminidad⁵³.

4.3 El retorno difícil y valiente a la pantalla

Volvamos a situarnos en un momento anterior de la carrera de Rivelles, en 1953, tras su regreso de rodar en Italia, para atestiguar su práctica ausencia de la actualidad cinematográfica. *I Piombi di Venezia* en España es ignorada, y tanto en la cartelera como en las revistas especializadas, la actriz pasa inadvertida. Por ejemplo, en *Radiocinema*, tan solo se ha localizado una información en la que tuviera protagonismo hasta finales de 1954.

Algo más se asoma a *Primer plano*, pero nuevamente en noticias en las que suele ocupar un lugar secundario. La encontramos en la gala de la fiesta de san Juan Bosco de 1953, aunque no está entre los galardonados en los premios Sindicato Nacional del Espectáculo⁵⁴, puesto que tampoco esa temporada ha tenido película en exhibición. Una presencia pública que, por tanto, no se justifica como es habitual por la promoción de algún título en cartel. Aparece, en cambio, en algún de reportaje, del tipo que se publican de forma recurrente, en el que se pregunta a diversas personas por cuestiones relacionadas con el mundo del cine. En estos artículos, no se dejan de leer expresiones que se refieren a ella como “figura rutilante de nuestro estrellato de actrices”⁵⁵. Progresivamente, se observa que su estela va desapareciendo de sus páginas, y ya no la hallamos en espacios donde no solía faltar, como las felicitaciones a los lectores con motivo de las fiestas navideñas o en la siguiente edición de los mencionados premios; eventos en los que figuras como Carmen Sevilla o Lola Flores acaparan el protagonismo.

A principios de 1953, tenemos la confirmación de un cambio del que ya venía hablándose anteriormente: Amparo Rivelles ha formado su propia compañía teatral. Ofrece un *cocktail* en Chicote para celebrar el estreno de su primer montaje al que asiste

⁵³ NASH, Mary. "La construcción de una cultura política femenina desde la legitimidad feminista durante la transición política democrática", en AGUADO, Ana y ORTEGA, Teresa María. *Feminismos y antifeminismos: Culturas políticas e identidades de género en la España del siglo XX*. Valencia, Universitat de València, 2011. p. 283-306.

⁵⁴ “La fiesta de san Juan Bosco en 30 flash”. *Primer plano* n. 643, 8 de febrero de 1953.

⁵⁵ CASTÁN PALOMAR, Fernando. “¿Qué aspecto de la vida española de 1900 considera interesante para un film de 1953?”. *Primer plano* n. 638, 4 de enero de 1953.

gente del cine, porque explica que no quiere perder los contactos con el mundo del celuloide⁵⁶. A partir de entonces, vuelve a tener algo más de presencia en *Primer plano*, pero en la sección que el semanario ha comenzado a publicar sobre los espectáculos escénicos. Igual sucede con *Imágenes* y con el diario *ABC*, que le presta una atención destacada, que se relaciona exclusivamente con el interés que el periódico antepone al teatro sobre el cine. A ella se le dedican frecuentes noticias de estrenos, críticas y anuncios. El diario se congratula de que “artistas notables de la pantalla han vuelto los ojos al arte dramático donde se formaron (...) devolver al teatro buena parte de la porción del arte maravilloso que la encumbró al cine”⁵⁷. Recibe elogios por su actuación en obras como *Requiebro*, en la que se dice que aparece como “una folclórica insospechada”, con bata de cola, y se recuerda que ya interpretó a un personaje andaluz en *La duquesa de Benamejí*: “Hoy como ayer, igual de guapa se lo larga un personaje: - Usted, con una mirada, le enciende a uno los cigarros, en el bolsillo”. Una alusión a que mantiene intacto su atractivo sexual. En esa entrevista, Rivelles reconoce que, frente a lo que anteriormente había afirmado:

“El teatro da muchas más satisfacciones artísticas. Claro que es más incómodo. Llevo cinco días en que me paso aquí metida casi doce horas. (...) El cine es distinto. Quizá dinero más fácil, de momento, la popularidad, y largas jornadas de descanso entre dos películas. Y, sin embargo, el teatro, con su servidumbre es preferible al cine para el actor de vocación verdadera. Hasta para la “estrella” de Hollywood es signo de aristocracia sus temporadas en Broadway”⁵⁸.

Con motivo del estreno en Madrid de la obra *Malvaloca*, en enero de 1954, tanto *Primer plano* como *ABC* anotan que con diecisiete años ya protagonizó una versión cinematográfica del drama de los hermanos Quintero. Celebran su nuevo éxito en el teatro y se asegura que se encuentra “en el mejor momento de su vida, de su arte y de su encanto físico”⁵⁹. *Fotogramas* le dedicará unos elogios similares cuando la obra se represente meses más tarde en Barcelona, en los que sorprende, además, la referencia a la separación

⁵⁶ “Amparito Rivelles celebra su vuelta al teatro”. *Primer plano* n. 652, 12 de abril de 1953.

⁵⁷ “Mundillo farandulero”. *ABC*, 15 de febrero de 1953.

⁵⁸ SÁNCHEZ, Alfonso. “Amparo Rivelles y Antonio Quintero, en los ensayos de «Requiebro», comedia que esta noche se estrena en el Calderón”. *ABC*, 19 de febrero de 1954.

⁵⁹ M.P.F. “Amparo Rivelles interpretó para el cinematógrafo, a los dieciséis años «Malvaloca»”. *ABC*, 8 de enero de 1954.

de sus padres: “Ella funde dos talentos que ni en la escena ni en la vida pudieron ir juntos mucho tiempo. Las aptitudes no se han divorciado, afortunadamente, en la heredera.”⁶⁰

A pesar de todo cuanto se comenta, queda la sensación de que su vuelta al teatro tuvo tanto de vocación como de necesidad, pues en él encontraría un refugio ante el *impasse* en el que le había situado el cine. En 1954, estrenará un nuevo filme, *Tres citas con el destino* (Fernando de Fuentes, León Klimovsky y Florián Rey, 1954)⁶¹. Una coproducción hispano-mexicana-argentina en la que se pone bajo las órdenes de Florián Rey en uno de los tres episodios que integran la película, que pasó sin pena ni gloria por las pantallas españolas.

Discernir cuáles fueron las razones que motivaron su ostracismo en el cine no entra dentro de los planteamientos de la investigación. Tan solo es oportuno presumir cuáles podrían ser algunos de los mensajes que de ello se derivaban. Una las lecturas posibles, evidentemente, era que se trataba de un castigo debido a su condición de madre soltera. Una de las máximas más conocidas de la legislación laboral franquista era que “el Estado libertará a la mujer casada del taller y de la fábrica”. El Fuero del Trabajo, promulgado en 1938 a imitación de la *Carta del lavoro* de Mussolini, ya incidía en ese sentido, y fue completada a través de disposiciones posteriores discriminatorias. Bien es cierto que Rivelles es madre, pero no está casada. Aun así, el sentir del régimen era que la mujer trabajadora era una proyección de la mujer moderna emancipada y constituía una amenaza a la feminidad doméstica y maternal⁶². De todos modos, el anunciado retorno al hogar fue para las trabajadoras pobres un “mito”, pues la situación económica las impulsaba a salir de sus casas para garantizar la supervivencia de sus familias⁶³. Las medidas legales implementadas no fueron tan exitosas como el régimen deseaba, y sobre todo las limitaciones fueron menos estrictas para el contrato a media jornada y a domicilio, que permitían compaginar el trabajo remunerado con las tareas del hogar⁶⁴.

Igual sucedía con algunas profesiones como la de actriz. En muchas entrevistas, los periodistas se empeñan en interrogar a las intérpretes, con una clara intencionalidad, por cuáles serían las causas por las que estarían dispuestas a abandonar su carrera, y a menudo

⁶⁰ MARSILLACH, Luis. “Cambio de panorama”. *Fotogramas* n. 320, 14 de enero de 1955.

⁶¹ Fecha de estreno en Madrid: 29 de marzo de 1954. (*IMDb*. [Fecha de consulta: 12-03-19] www.imdb.com/title/tt0046459/?ref=nm_flmg_act_73).

⁶² DI FEBBO, Giuliana. “Nuevo Estado...”. *Op. cit.* p. 19-44.

⁶³ GRAHAM, Helen. “Gender and the State...”. *Op. cit.* p. 191-192.

⁶⁴ RUIZ FRANCO, María R. *Op. cit.* p. 46.

encontramos la respuesta esperada de que por amor lo dejarían todo para dedicarse íntegramente a su familia. Es cierto que tampoco faltan algunas contestaciones que soslayan la cuestión entre bromas, pero en líneas generales, estrellas como Carmen Sevilla, Sara Montiel o Paquita Rico, e incluso la propia Rivelles, en algún momento han insinuado que procederían así. No obstante, en la práctica ninguna de ellas actuará de ese modo. El único caso sería el de Conchita Montenegro, quien se retiró absolutamente de la vida pública cuando contrajo matrimonio, si bien su caso merecería un análisis en mayor profundidad.

Pero no solo es que después de pasar por la vicaría continúen trabajando, sino que, como sucede con las estrellas de otras filmografías, la maternidad tampoco es óbice para seguir participando en el rodaje de películas. Es cierto, que, tras el alumbramiento, las actrices suelen pasar un tiempo inactivas o rebajan su ritmo de trabajo, pero no abandonan su carrera. Baste tomar como muestra a una ya actriz veterana y madre tardía como Maruchi Fresno y a una jovencita Susana Canales, que no tiene inconveniente en trasladarse a París para hacer una película a pesar de tener un crío pequeño. Si nos fijamos en una pareja de actores bastante convencional como la formada por José María Seoane y Rosita Yarza, encontramos que también en las revistas se recalca que ella es “madre y actriz”; eso sí, se advierte que:

“Hace mucho tiempo que no hablábamos de ROSITA YARZA [mayúsculas en el original], porque no es fácil encontrarse con esta simpática actriz ni en los estrenos ni en los cocteles, ya que Rosita tiene una vida muy ocupada, no sólo por su profesión de actriz, sino por el muy importante cargo de madre que ocupa en su hogar”⁶⁵.

La aclaración no sorprende, igual que ese comentario nunca se plantee en el caso de los padres. En cambio, se comprueba que Amparo Rivelles no deja de asistir a actos públicos, como el I Festival de San Sebastián, al que acude como invitada. Tal vez porque necesita no quedar olvidada en algo tan efímero y frágil como la fama. O simplemente, porque es lo que lleva haciendo toda su vida y a lo que no está dispuesta a renunciar. Ella no es una actriz más y ha disfrutado de una popularidad y de un reconocimiento mucho mayor que otras. En cierta manera, ahora vive de aquellos réditos, aunque no ruede películas.

⁶⁵ MORALES, Sofía. “Chismescopio”. *Primer plano* n. 818, 17 de junio de 1956.

Otra posible explicación de su extrañamiento de las pantallas es que su prematura eclosión como estrella diera lugar también a un ocaso más temprano. Pero también aquí encontraríamos ejemplos para argumentar a contrario. Sin irnos más lejos, uno de ellos es el de Sara Montiel, que, como veremos, comenzó a trabajar siendo incluso más joven que Rivelles y se encumbró a lo más alto del estrellato justo a la edad en que ella veía declinar su carrera.

En cualquier caso, no parece una idea descabellada suponer que su ausencia de la pantalla fuera interpretada como una consecuencia de que sus actitudes no eran aprobadas ni comprendidas en ciertas esferas. Podría imaginarse que se le hacía pagar un precio, o simplemente asumir sus responsabilidades, por haber llevado una vida no ajustada a los códigos sociales. Si sus seguidoras comulgaron o no con esta condena moral, la vieron con despreocupación o tal vez empatizaron con su situación, no es un asunto que nos ocupe ni sobre el que podamos dar respuestas. Pero aquello que sí nos interesa es examinar qué mensajes podría transmitir a través de sus prácticas. Es una actitud que denota valentía, en tanto que opta por una posición discreta pero no un ocultamiento vergonzante. No se presenta como una mujer resignada, sino luchadora, o al menos resiliente. Si no se arredra ante la presión social que presumiblemente debió sufrir es porque se encuentra en una situación ventajosa respecto a otras mujeres en su misma situación. En primer lugar, porque, como ya se ha señalado, su propia condición de estrella, de personaje de gran popularidad, le confiere una protección suplementaria. El menosprecio al que se sometía a muchas de las ‘caídas’ se podría convertir, en su caso, en un bumerán contra quienes quisieran utilizar su transgresión para dar una lección moral y reprenderla, como mínimo, con el desdén. Por ello, resulta más conveniente el silencio que un castigo ejemplar. No en vano, ha sido probablemente la más fulgurante estrella del firmamento cinematográfico español. No solo eso, sino, como segundo aspecto a tener en cuenta, Amparo Rivelles ha experimentado un proceso de empoderamiento, tal como se ha ido argumentando a lo largo de estas páginas, que le permite enfrentarse a una tesitura tan complicada como la que se encuentra con un grado de confianza que de otro modo no resultaría factible.

Da la sensación de que es consecuente con su trayectoria anterior, y se comporta con el mismo ánimo de independencia personal que había ostentado hasta entonces. Así parece que había conducido sus relaciones sentimentales, de quien se dice tuvo muchos

amantes aunque nunca hablaba de sus romances⁶⁶ y quien, en una mirada retrospectiva, se confiesa muy enamoradiza y que a la pregunta de si es mejor uno que muchos, responde que “depende de cómo sea ese uno. Lo que pasa es que cuando ese uno nada más enseguida te quieren agarrar, retirar de la vida y eso yo nunca me he dejado”⁶⁷.

Su empeño por no verse expulsada de la carrera cinematográfica obtuvo sus frutos y en el otoño de 1954 se anuncia su reincorporación al séptimo arte. La producción que le ofrece esta oportunidad es *El indiano* (Fernando Soler, 1955)⁶⁸. Aquello que más se destaca de su participación en el filme es que por primera vez la oímos cantar, ya que encarna a una artista de la canción. Dice que regresa al cine después de más de un año alejada de los platós por sus compromisos teatrales y la prensa se regocija de las magníficas aptitudes de Rivelles para interpretar canciones melódicas, ya que así lo requiere su papel. El resto del elenco principal lo compone el director y el actor Rafael Romero Marchent, a la sazón, hijo del director de *Radiocinema*, lo que puede ayudar a entender mejor la amplia cobertura que la revista dispensó a esta producción.

El filme, de tono melodramático, se abre con el regreso a España para la boda de su hijo de un indiano que ha amasado una fortuna en México. El vástago, huérfano de madre, va a contraer matrimonio con una joven de la alta sociedad y se hace pasar ante ella, su padre el duque y sus compañeros de universidad por descendiente de una familia de alcurnia. La llegada del progenitor, un hombre rico pero inculto, lo pone en un aprieto y le avergüenza. Por su parte, el indiano se reencuentra casualmente en Madrid con un antiguo amor, a quien conoció cuando trabajaba en un cabaret mexicano y que ahora es una cantante de fama internacional [fig. 78]. El enredo se acaba de completar al descubrirse que ella es realmente la madre del joven. Se vio envuelta en un crimen en defensa propia que la obligó a huir y a pedir al indiano que cuidara de su hijo en su ausencia. A pesar de no tener ninguna relación de consanguineidad con él, el indiano le ocultó la verdad y lo trató como un hijo. A partir de aquí, la historia transcurre hacia la resolución amable y sentimental del conflicto múltiple.

⁶⁶ “Fallece Amparo Rivelles, la gran dama de la escena”. *Europa Press*, 8 de noviembre de 2013. *Op. cit.*

⁶⁷ “Autorretrato. Amparo Rivelles”. *TVE*, 5 de junio de 1984.

⁶⁸ Fecha de estreno en Madrid: 25 de abril de 1955 (*IMDb*. [Fecha de consulta: 12-03-19] www.imdb.com/title/tt0047117/?ref=nm_flmg_act_72).



Fig. 78

La película no supone ningún hito en la carrera de Rivelles, pero contiene algunos elementos en cuanto a la construcción de su imagen que vale la pena reseñar. Para comenzar, es la primera ocasión en que percibo que la actriz transmite una sensación de madurez, en el sentido de haber traspasado ya el umbral de la juventud. Debe de ser, en parte, una de las consecuencias de que su personaje se desenvuelva en dos momentos cronológicos distintos: el presente, y en un *flashback* situado unos veinte años atrás [fig. 79]. Por mucho que el resto de los personajes se afanen en repetirle que sigue igual de bella y que ella vista elegantemente, ese paso del tiempo es manifiesto. Ya antes había sido madre en la pantalla, en *De mujer a mujer* o *La leona de Castilla*, por ejemplo. Pero al ser recreaciones históricas, la transferencia del personaje a la persona resulta más dificultosa. De todos modos, en esos títulos interpretaba a madres con una energía juvenil y su misma apariencia física no podía enmascarar que nos encontrábamos ante una veinteañera. Ahora, su imagen es ciertamente más madura, y la cámara lo capta. No es solo su aspecto, sino también la sobriedad que imprime a su carácter, que nada tiene que ver con esos arrebatos nerviosos con los que antes reaccionaba. Hay continuidad en sus ademanes y su determinación, pero son expresados de forma diferente, más pausada, más reflexiva. La Yolanda Castillo de *El indiano* es una mujer baqueteada por la vida. No sé si el público sería consciente de ello y establecería paralelismos con la estrella, pero esa mujer con pasado que interpreta es una madre soltera.



Fig. 79

A diferencia de la auténtica Rivelles, y aunque no se nos cuenta nada de su historia anterior, sabemos que fue una joven vulnerable, y presumimos que su hijo es fruto de ese ambiente nocivo y pobre en el que se desenvuelve. Es una víctima a la que en cierta manera se culpabiliza, por acción u omisión, tal como dictaba la moralidad imperante y a la que se hace pagar por ello. Es apartada de su hijo y tiene que soportar una vida infeliz junto a un hombre al que no amaba pero en el que se refugió para evitar el asedio de otros muchos. Con él vagó por ambientes infames, hasta que su muerte le liberó y fue entonces cuando despegó su carrera de artista, que la llevó a lo más alto. Es castigada y redimida, hasta el punto de que se deja abierta la posibilidad de un futuro junto a su amor y su hijo perdidos. Una parábola que Rivelles podría hacer suya en cuanto tiene de mirada comprensiva hacia esa madre luchadora y sacrificada, si bien ella nunca aceptó su embarazo extramatrimonial como una mancha ni se resignó a una vida desdichada. Al final, aquello que queda es la artista triunfadora, que a pesar de las dificultades ha salido sola hacia adelante y que ahora es admirada. Por su talento profesional y por su atractivo físico, dado que se pasea por ambientes distinguidos derrochando belleza y elegancia y sin haber perdido magnetismo sexual. En una cierta correspondencia, en algunos de los reportajes que la prensa dedica a *El indiano* se hace referencia a su “espléndida juventud”, a su “papel extraordinariamente seductor” o a que interpreta a “una autentica «madre guapa»”, entre otras alabanzas y críticas positivas, en las que no falta la agradable sorpresa causada por sus dotes como cantante.

Su siguiente título, estrenado poco después, tal vez habría obtenido una mayor repercusión mediática si la actriz lo hubiera interpretado en un momento anterior, pero entonces pasó bastante desapercibido. Se trata de la colaboración, ya que su papel es muy

breve, en la película *Mister Arkadin* (Orson Welles, 1955)⁶⁹ que el conocido actor y director norteamericano rodó en localizaciones de España. Realmente, Rivelles interpretó al personaje de la baronesa polaca solo para la versión española, ya que fue sustituida por otra actriz en el montaje de las adaptaciones internacionales del filme. Su participación no fue muy resaltada, a pesar de lo extraordinario que una actriz española actuara junto a una figura de tal relevancia. En la mayoría de noticias y críticas sobre el filme, su nombre ni es mencionado. Ella misma parece quitarle importancia a este trabajo, cuando, con un cierto aire de suficiencia, explica que el rodaje de la secuencia en la que intervenía y en la que le daba la réplica el mismo Orson Welles, estaba prevista realizarse en tres días; pero que ella, en un alarde de profesionalidad, fue capaz de ejecutar los treinta y dos planos en una sola jornada⁷⁰. Son unos tres minutos de metraje, en los que una sofisticada Rivelles, que regenta una tienda de modas en Quinta Avenida de Nueva York, trata de tú a tú al turbio y poderoso Arkadin (Orson Welles). Por lo demás, estamos ante una película compleja y laberíntica que tampoco captaría al público habitual de la actriz.

Estas incursiones en el cine no la obligan a abandonar su actividad teatral, y en medios como el *ABC* seguimos encontrando continuas referencias a sus montajes escénicos. Casualmente, en uno de ellos, *Cuando el amor es pecado*, que la publicidad anuncia como una “comedia divertida y atrevida”, autorizada para mayores de dieciséis años, en la que la actriz “luce los más elegantes y modernos modelos”⁷¹, se da la circunstancia de que interpreta también a una madre soltera.

Estas dos películas y, sobre todo, dos nuevos proyectos de rodaje la vuelven a situar en la actualidad cinematográfica. Realmente, se observa que nunca ha desaparecido de las preferencias de los espectadores, aunque su fulgor de estrella haya quedado un poco difuminado. Lo podemos comprobar en los resultados de las votaciones que anualmente convoca *Primer plano* entre sus lectores⁷². La lista a mejor actriz española la encabezan, por este orden, Aurora Bautista, Carmen Sevilla, Ana Mariscal y Amparo Rivelles, con un 6% de los votos. Por primera vez, se añade a la encuesta la categoría de actriz más atractiva, que da el primer puesto de nuevo a Carmen Sevilla, con un 36%, seguida de

⁶⁹ Fecha de estreno en Madrid: 20 de octubre de 1955. (*IMDb*. [Fecha de consulta: 12-03-19] www.imdb.com/title/tt0048393/releaseinfo?ref=tt_dt_dt).

⁷⁰ MORALES, Sofia y LINHOFF, Guillermo. “Amparito Rivelles, baronesa”. *Primer plano* n. 718, 18 de julio de 1954.

⁷¹ Publicidad de *Cuando el amor es pecado*. *ABC*, 16 de junio de 1955.

⁷² “La opinión pública tiene la palabra”. *Primer plano* n. 795, 8 de enero de 1956.

Amparo Rivelles y Marujita Díaz, con un 8%. Vale la pena establecer la comparación con las actrices extranjeras, que lideran Audrey Hepburn, Gina Lollobrigida e Ingrid Bergman como mejor actriz, y Marilyn Monroe, Gina Lollobrigida, Ava Gardner, Sofía Loren, Silvana Mangano y Silvana Pampanini, como las más atractivas. En el siguiente apartado desarrollaremos algunas de las implicaciones que pueden desprenderse de estas listas internacionales, pero vale la pena ya advertir el nuevo modelo de actriz que se está imponiendo en los años cincuenta, en el que destacan las mujeres de físico curvilíneo y sensualidad acusada, que en España, hasta el regreso de Sara Montiel, encarnaría, aunque con una sexualidad descafeinada, Carmen Sevilla, la gran estrella de la pantalla española de la primera mitad de la década.

Ahora nos centramos en el caso de Rivelles, que resulta singular por diversas razones. La primera reflexión ya ha sido apuntada. A pesar de su relativo ostracismo, el público no la ha olvidado, probablemente debido a las altas cotas que había alcanzado unos años atrás. En segundo lugar, es significativo que, tras Sevilla, sea la mejor valorada en ambas listas y se aprecie tanto su talento como su atractivo. No sucede igual con Bautista, de la que nunca se ha discutido que es una gran actriz dramática, pero quien no ha desplegado todos los componentes de una verdadera estrella por no ser valorada por su belleza. En el lado contrario, artistas como Marujita Díaz o Paquita Rico triunfan por ser guapas y por su simpatía, además de por su faceta musical, pero no son reconocidas como intérpretes excelentes.

Por lo tanto, encontramos a una Rivelles que, cumplidos los treinta, sigue siendo un icono de belleza. Sería interesante conocer la segmentación de la encuesta por sexos, ya que podemos aventurar, a raíz de todo lo ya expuesto, que muchos de sus votos procedían de mujeres, mientras que es posible que los varones españoles se sintieran más atraídos por los modelos femeninos exuberantes procedentes fundamentalmente de Estados Unidos y de Italia, que se estaban imponiendo en las pantallas y en las revistas españolas. Rivelles respondería a un tipo de belleza que ha sido el preferido de los años cuarenta, de una mujer de rasgos faciales finos y de cuerpo rotundo, tal vez un arquetipo más específicamente español, que ahora empieza a declinar ante el empuje de ‘bombas sexuales’ como Marilyn o las *maggioratas*.

Así se manifiesta también en la revista *Radiocinema*, que publica una columna en que después de declararse admirador de bellezas extranjeras como Marilyn Monroe o las italianas antes mencionadas, reivindica, por patriotismo, que debemos fijarnos en las

españolas. La primera Sevilla, de la que destaca su simpatía y su cara, y “con lo otro, (...) que no señalamos porque eso de señalar está feo”. En la selección de actrices incluye a Rivelles, en último lugar, “a la que nos estamos olvidando un poco”⁷³.

Las crónicas periodísticas también recogen el poder de atracción que seguía manteniendo. Se comenta que asiste al estreno de *La fierecilla domada* (Antonio Román, 1956) y que su llegada armó “revuelo”:

“Su nombre fué [sic] de boca en boca; por algo Amparito sigue conquistando puestos en las revistas de cine siempre que el público vota para elegir a su estrella favorita. Estaba realmente guapa y bien vestida”⁷⁴.

Pero al mismo tiempo, en estos textos comienzan a aparecer referencias a su edad y a que su lugar se sitúa cada vez más en un pasado glorioso que en el presente. Así, en el pie de una foto en la que se la ve bailando con el veterano actor Miguel Ligeró en la gala de los Premios del Sindicato, se lee: “¡Qué tiempos aquellos!, parece decir...”⁷⁵ De otra *premiere*, se transcribe que se escuchó: “«Cada año te pones mejor», le dicen. Rápida contesta: «Es que soy como el coñac.»”⁷⁶.

Hay otra explicación de por qué durante 1956 Amparo Rivelles ocupa un mayor espacio en la actualidad cinematográfica. Aunque en los medios no se destaca, ha firmado un nuevo contrato con Suevia, y se convierte así en una más de las actrices que Cesáreo González lleva a festivales y a otros actos públicos. La encontramos en la gala a la que acabamos de referirnos o como invitada en el Festival de Oviedo; pero sobre todo con motivo de la promoción de *El batallón de las sombras* (Manuel Mur Oti, 1957)⁷⁷. La encontramos en varias ocasiones fotografiada junto a José Suárez, de nuevo, su compañero de reparto. Se celebra su regreso al cine “tras un descanso que nos ha parecido a sus admiradores una eternidad”⁷⁸, y también se dice, a modo de advertencia:

“Por culpa suya o de otros, ha perdido un tiempo precioso, vuelve al cine con El batallón de las sombras (...) Nos gustaría que AMPARO [mayúsculas en el

⁷³ “Guapas, guapas, guapas...”. *Radiocinema* n. 265, 20 de agosto de 1955.

⁷⁴ MORALES, Sofía. “Chismescopio”. *Primer plano* n. 798, 29 de enero de 1956.

⁷⁵ La gran noche del cine español”. *Primer plano* n. 799, 5 de febrero de 1956.

⁷⁶ MORALES, Sofía. “Chismescopio”. *Primer plano* n. 801, 19 de febrero de 1956.

⁷⁷ Fecha de estreno en Madrid: 29 de abril de 1957 (*IMDb*. [Fecha de consulta: 12-03-19] www.imdb.com/title/tt0050170/?ref=nm_flmg_act_70).

⁷⁸ LINHOFF, Guillermo. “Nos dicen que...”. *Primer plano* n. 817, 10 de junio de 1956.

original] se diese cuenta de que los admiradores se pierden al menor descuido. Y AMPARO se ha descuidado mucho en poco tiempo”⁷⁹.

4.4 Entre luces y sombras, dijo hasta pronto y fue un adiós

El proyecto de *El batallón de las sombras* se alargará en el tiempo y llegará a la cartelera, al menos en Madrid, después del estreno de otro filme en el que participa Rivelles, pero en que no va de la mano de Suevia. Atenderemos, por tanto, primero a la coproducción hispano-mexicana *La herida luminosa* (Tulio Demicheli, 1956)⁸⁰. Esta vez, la firma del contrato sí que es noticia, y se utiliza como reclamo que se trata de un filme en color. La película se rueda en Barcelona, y comparte protagonismo con el reconocido actor mexicano Arturo de Córdova. Se trata de la adaptación cinematográfica de la pieza teatral del dramaturgo catalán Josep Maria de Segarra, estrenada un par años antes.

La promoción previa de la cinta ya nos previene de que nos situamos ante una historia diferente a las que habitualmente protagoniza Rivelles. Se nos avisa de que nos adentramos en el terreno del melodrama, en el que se abordará el problema de la infidelidad y la separación matrimonial. Apelando directamente al espectador, se nos indica el modo en que será enfocada:

“¿Perdonaría usted?

La infidelidad marital puede destrozarse cualquier hogar...; pero también el orgullo y la incomprensión puede dar origen a que bajo el mismo techo vivan dos seres que se ignoren y que terminen odiándose con tanta violencia, quizá, como antes se amaron. Esta situación vieja como el mundo, cuyo dramático acento tiene resonancia en todos los corazones, porque todos encierran la semilla del bien y del mal, sirve de anécdota, real y humana, para el desarrollo del argumento de «La herida luminosa». (...)

Una mujer cierra al esposo la puerta de su alcoba al descubrir que le es infiel. Y alza para siempre un muro entre ambos. Su intransigencia, su severidad, son reflejo de un orgullo, que les arrastrará a la tragedia... Las súplicas de un hombre arrepentido sólo hallarán eco en las frías paredes noche tras noche...”⁸¹

⁷⁹ “Gente de cine”. *Radiocinema* n. 306, 2 de junio de 1956.

⁸⁰ Fecha de estreno en Madrid: 24 de diciembre de 1956 (*IMDb*. [Fecha de consulta: 12-03-19] www.imdb.com/title/tt0049306/?ref=nm_flmg_act_71).

⁸¹ “¿Perdonaría usted?”. *Primer plano* n. 845, 23 de diciembre de 1956.

En este marco de la doble moral entre hombres y mujeres es donde se desarrolla la película. Enrique Molinos (Arturo de Córdova) es un prestigioso cardiólogo de Barcelona. Librepensador y ateo, es infeliz en su matrimonio con Isabel (Amparo Rivelles). Una mujer profundamente religiosa, seria, aburrida e hipocondríaca, que solo tiene ojos para su hijo, que sigue los pasos de su padre en la facultad de medicina. El doctor Molinos se consuela, como otros muchos de sus colegas que van de congreso en congreso, con amantes en las que encuentra lo que no halla en su esposa. Su relación aún se complica más cuando ella confirma sus sospechas de infidelidad y decide cerrarle la puerta de su alcoba. Mantendrán las apariencias dentro de la selecta sociedad de la burguesía catalana a la que pertenecen, pero ya no compartirán vida marital. El mensaje del filme es claro. Él se ha dejado llevar ante la indolencia de su mujer, quien en lugar de comprenderlo, actúa con orgullo y severidad, se niega a perdonarle y lo castiga alejándole de su lecho.

Aquí descubrimos un *alter-ego* insólito de Rivelles. Para empezar, encarna a una mujer madura, mayor de su verdadera edad, que tiene un hijo en la veintena. Ciertamente, la estrella venía ofreciendo últimamente una imagen más madura, cada vez más alejada de la de una joven alocada. En su anterior filme, *El indiano*, ya había interpretado a una madre en los cuarenta, aunque pudiera estar más justificado porque en un *flashback* veíamos al personaje unos veinte años atrás. Aquí es, en toda la extensión de la palabra, una señora. Conserva su belleza y elegancia, pero con un gesto contenido que nos transmite su envaramiento y falta de pasión [fig. 80]. Para ella, todo gira en torno a la religión y a su hijo, y parece haber conseguido su máxima aspiración cuando el vástago, contra la voluntad del padre, abandona la prometedora carrera de médico, e ingresa en la Compañía de Jesús.

Como ya se ha comentado, la religiosidad no ha sido un componente principal en la formación de su personalidad. No obstante, en los últimos años, ha sido más fácil encontrarla en actos religiosos, como el mencionado de la Hermandad de Semana Santa o en una recepción ofrecida por el Papa, al que asisten diversas actrices, vestidas todas ellas austeramente de negro y con mantilla, con ocasión de la celebración de la I Semana del cine español en Roma⁸². Pero tampoco nada excepcional, para que ahora este papel

⁸² DE CEBALLOS, Hernando. “Su Santidad Pío XI recibe a un grupo de personalidades de la cinematografía española”. *Primer plano* n. 856, 9 de marzo de 1957.

de ferviente católica no nos chirríe un tanto [fig. 81]. En mayor medida, si atendemos a la parábola moral y religiosa que encierra el filme.



Fig. 80



Fig. 81

El mismo título de la obra es deliberadamente iluminador, valga la redundancia. Hace referencia al pasaje en el que estando Cristo en la cruz, un soldado romano, identificado según la tradición como Longinos, tras clavar una lanza en el costado de Jesús, y brotar de la herida agua y sangre, comprendió que el ajusticiado era verdaderamente el Hijo de Dios. Aquí, en la secuencia final, el médico opera a su propio hijo de una embolia cardíaca que desembocará en muerte sobre la mesa del quirófano. En ese momento, la sangre que mana de la herida que ha abierto en el corazón de su hijo representa, como la caída del caballo de san Pablo, el momento de su discernimiento y de su conversión, y, se supone, de la clave que facilitará la recomposición marital a través de la oración. Es la metáfora del Hijo de Dios que dio la vida por salvar a la Humanidad. Hasta entonces, la historia había transcurrido por el filo de la navaja, puesto que Isabel no es una persona virtuosa, a pesar de su religiosidad, o tal vez debido a que la vive con una intensidad insana, que la deshumaniza. Incluso en alguna ocasión esos “cuervos de la sotana” de los jesuitas, como los califica el doctor Molinos, aparecen como una influencia negativa para la feligresa. Al final, todo vuelve a su cauce y se impone la enseñanza de que la fe está por encima de cualquier otra cosa y que todo lo borra. Pero se puede albergar dudas sobre que también sea capaz de eliminar de la memoria de los espectadores esa sensación que pesa a lo largo de buena parte del metraje de que el catolicismo puede llegar a ser un mecanismo de opresión y castrador de la felicidad.

Pero junto a la parábola religiosa, la lección moral del filme resulta mucho más esclarecedora del pensamiento nacionalcatólico respecto a la diferente naturaleza sexual de hombres y mujeres. Para ellos, es una pulsión incontrolable y la infidelidad matrimonial es una falta leve cuando tiene su origen en el incumplimiento por parte de la esposa de su deber conyugal. Él le espeta durante una discusión que quiere “una mujer de

carne y sangre”. La resolución de la historia sugiere que, en el matrimonio, el amor espiritual es superior al terrenal. Sin embargo, ya hemos analizado anteriormente las lecturas disruptivas de la intencionalidad del texto que permite el género del melodrama y cómo la espectadora puede empatizar con el personaje cuyo comportamiento se quiere sancionar. En añadidura, estamos en un momento, en que ha comenzado a relajarse la estricta concepción pecaminosa del sexo, cuyo fin sigue siendo la procreación, aunque se contemple su disfrute en el matrimonio. Pero la diferenciación genérica se mantiene, y aquello que realmente se debate es la obligación de la esposa de satisfacer las necesidades del marido.

Sin embargo, esa mujer de una sexualidad constreñida, contenida en su mundo de opulencia, que proyecta su felicidad en vidas ajenas y renuncia a la propia, rompe con la imagen de sí misma que se ha creado Amparo Rivelles. Además, su papel es reforzado por el de su antagonista: una sobrina joven que, desde niña, está enamorada del médico y que acabará convirtiéndose en su amante. Ella es ‘Eva’, la tentación, que incluso inducirá a Enrique a intentar asesinar a su esposa. El crimen se frustra únicamente porque la joven muere en un accidente de automóvil que desbarata los planes. En su caso, el castigo a una conducta frívola e inmoral sí resulta ejemplarizante.

Ambas son, pues, modelos contrapuestos y su vestuario lo atestigua con claridad. La película, rodada en un brillante *Eastmancolor*, que debió de haberse sometido a un luminoso etalonaje con el que seguramente se pretendía emular los coloridos melodramas norteamericanos contemporáneos, no desaprovecharía la oportunidad de dotar de simbolismo al vestuario de las intérpretes. Así, frente a la seductora sobrina, de vestidos escotados y que llega a lucir un llamativo traje de baño amarillo, Isabel, aun en su elegancia exclusiva, resulta recatada. Porta teja y mantilla cuando es menester en un acto litúrgico, y, entre su indumentaria, llama la atención el uso de los colores, que podrían guardar un paralelismo con el de las casullas de los sacerdotes para representar los tiempos litúrgicos. Un par de modelos de color morado nos remiten a la preparación espiritual y a la penitencia; otro rojo, que suele utilizarse en las celebraciones de la Pasión del Señor; y otras prendas negras u oscuras, que, además de simbolizar el luto, pueden sustituir al primero de los colores [fig. 82]. Desde esta perspectiva, el vestuario serviría, tal como era frecuente en el cine clásico de Hollywood, y de manera evidente en el cine negro, no solo como portador de información sobre la moda del momento, sino también como elemento de caracterización de los personajes, que se pretendía que el espectador

incorporara de forma inconsciente al relato y le orientara en la emisión de su juicio moral⁸³.



Fig. 82

El discurso de la feminidad sobre el que se articula la película responde en buena medida al eclesiástico de inferioridad de la mujer, que basa la diferente regulación de los comportamientos de hombres y mujeres en la sexualidad. En esta categorización biológica de los géneros, la Iglesia actúa como suministrador de los códigos de conducta para ambos⁸⁴. No obstante, se puede entender que *La herida luminosa* nos advierte respecto a un exceso de celo en estas actitudes, representadas en la figura de la esposa que no sabe comprender ni perdonar a su marido. Ella se acoge a unas prácticas de templanza severa, y traslada también el deber del pudor y la modestia a la moda. Un mandato moral que no cumple la sobrina, como tampoco acata el mantener la pureza hasta el matrimonio⁸⁵. Con todo, no es fácil dilucidar quién resulta más excesiva, si la joven ligera de modelos llamativos, o la mujer casada, cuyos vestidos caros, sin escotes ni mangas cortas, apenas deja expuesto ninguna parte del cuerpo.

Ella, que ha transgredido códigos normativos tan graves como el de ser madre fuera del matrimonio y de disfrutar, por ende, de una sexualidad más libre, aparece en *La herida luminosa* como su antagonista, como el tipo de mujer que le habría afeado públicamente su comportamiento. ¿Será que Rivelles también se ha caído del caballo? A juzgar, por cuanto de ella conocemos en los medios parece poco probable. Más bien, la idea que transmite es que se aferra a lo necesario para que no descarrile su carrera cinematográfica y que se ha acogido a participar en una producción que le sirve de asidero, en un momento en que no debían de lloverle las ofertas de trabajo. Al fin y al cabo, ella es una actriz y no

⁸³ MUNICH, Adrienne. "Introduction: Fashion shows", en MUNICH, Adrienne. *Fashion in film*. Bloomington, Indiana University Press, 2011. p. 1-13.

⁸⁴ ROCA I GIRONA, Jordi. De la pureza a la maternidad... *Op. cit.* p. 43-45.

⁸⁵ *Ibidem.* p. 48-59.

siempre puede elegir sus papeles ni tiene por qué identificarse con los personajes que interpreta ni por los mensajes de las películas en las que interviene.

Sin embargo, probablemente se sentiría más a gusto en el siguiente de sus filmes que llegó a la pantalla. En primer lugar, porque sería consciente de que el peso en la industria de Cesáreo González podría servir para impulsar su carrera. Así, la vemos aparecer, por ejemplo, en la gala de la producción de Suevia *Calle mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956) del brazo de José Suárez, o ser una de las actrices que asistieron a la ya citada Semana del cine español en Roma. Es probable que su ego se viera afectado por no disponer de un papel protagonista en *El batallón de las sombras*, ya que se trata de una obra coral en la que ni siquiera su personaje es uno de los más lucidores del elenco, y en la publicidad y reportajes promocionales no destaca entre el resto. Sin embargo, la película se sitúa, desde su mismo planteamiento, en las antípodas ideológicas de *La herida luminosa*. Al menos, aparentemente.

El batallón de las sombras se abre con una dedicatoria que es toda una declaración de intenciones:

“Esta película está dedicada a todas las mujeres del mundo. A esos seres bellos y resignados, que marchan hasta el fin, inquebrantables en la desgracia y serenos en el esplendor. A ellas, que hacen posible el milagro de nacer, la dicha de amar, el gozo de triunfar y la paz de morir.”

En principio, se puede pensar que muchas espectadoras saludarían con entusiasmo un filme que tenía como propósito explícito rescatar de la oscuridad el trabajo y la función social encomiable que realizan las mujeres y que, por lo general, era tan infravalorado en el cine como en la vida real. Aquí, el patrón en que son configurados los personajes masculinos y femeninos es muy diferente. Las mujeres son virtuosas y albergan siempre un fondo de bondad. Ya sean las esposas altruistas, la comadrona (una solterona de apariencia amargada, pero que bajo su carácter adusto oculta un corazón generoso) o incluso la ‘chica fresca’ que disfruta de una situación cómoda gracias a los favores de sus amantes. En cambio, la mirada hacia los hombres es muy negativa. Son vagos e inútiles, bravucones pero cobardes, y no cumplen con su deber de mantenimiento del hogar, que descansa sobre la esposa. Egocéntricos y patéticos en su mundo de sueños fracasados, y que si triunfan se olvidan rápidamente de que deben buena parte de su éxito al esfuerzo de su pareja, como ese compositor mezquino y cobarde que la misma noche del estreno de su obra la abandona por una joven *vedette*. Sin embargo, todos ellos encuentran una

oportunidad de redención al final, ya sea asumiendo la responsabilidad laboral que hasta entonces habían rehuido, volviendo al hogar, o incluso hallando una muerte digna.

Ellas no requieren de redención, puesto que, como queda dicho, son almas buenas. Trabajadoras hasta la extenuación, comprensivas y fieles esposas. Saben cuál es su lugar en el matrimonio y actúan como madres de sus hijos, de sus maridos y de los vecinos desamparados. Ya en las inserciones publicitarias que anuncian el filme se subraya que todas ellas, las auténticas protagonistas, son “idénticas en una misma cosa: En la firme abnegación; en la capacidad de sacrificio por el hombre que escogieron; en la solidaridad hacia las compañeras”⁸⁶.

“Fieles en el dolor... Firmes en la desgracia. Sonrisa, consuelo, esperanza del momento difícil ... (...) Un deber que nadie se ha preocupado por consignar en Códigos, pero que ellas saben conservar hondamente grabado en el corazón. (...) Ellas, se lo merecen todo, tenían derecho a ser exaltadas en el espectáculo más universal: el cine. Y por primera vez el cine- el cine español- les rinde su tributo de amor y gratitud, en nombre de los demás, en una película que es libre mensaje de reconocimiento, un himno de gratitud a todos y a cada uno de los desconocidos soldados de este batallón de las sombras”⁸⁷.

El filme se inicia con la *voice over* de un narrador que al instante se convierte en un personaje que se dirige directamente a la cámara. Comienza con afirmaciones que pretenden provocar al público, como:

“Dios creó a la mujer a partir de un huesecillo del hombre, el más perfecto de los animales, y la convirtió en una criatura maravillosa. (...) Pero seamos sinceros. ¿Para qué sirve la mujer? Para nada, absolutamente para nada.”

Prosigue con un largo discurso deliberadamente misógino, que busca la reacción del espectador, masculino, para que tome conciencia de la injusticia que él mismo está cometiendo contra quienes tiene a su lado. Pero esa dignificación esconde a su vez un discurso patriarcal. Un discurso en el que la voz de la mujer está ausente y que propone un modelo de feminidad de subordinación al varón. Ellas son mucho más que “una compañía amable” y sin su lucha en la sombra, “en la trinchera cómoda del hogar”, ellos serían seres demediados. Esta revalorización de la mujer podría beber del discurso del feminismo de la diferencia, al que ya nos hemos referido, en el sentido que se atribuye

⁸⁶ Publicidad de *El batallón de sombras*. *Primer plano* n. 855, 3 de marzo de 1957.

⁸⁷ Publicidad de *El batallón de sombras*. *Radiocinema* n. 343, 16 de febrero de 1957.

unas virtudes naturales a las mujeres, en el cual no sería necesario formular reivindicaciones de carácter igualitario de género para demandar una serie de derechos, que se sustentarían en la complementariedad y en la función de maternidad social que ejercen. Se partiría de una concepción binaria de la diferencia sexual, basada en la naturaleza, que atribuiría roles diferenciados y complementarios a la mujer respecto al hombre. Pero se trataría de un discurso propio de la modernidad, distinto de aquel premoderno que definía a la mujer como un ser inferior al varón, que dieron lugar a propuestas de dignificación femenina bajo paradigmas misóginos⁸⁸.

Pero esta conclusión sobre la película extraída a vuelapluma es difícil de sostener. Antes que nada, porque no es un discurso pronunciado por las propias mujeres sino por hombres, de quienes el narrador se convierte en portavoz. No son ellas quienes verdaderamente se expresan en la película, sino que la mirada, el punto de vista narrativo, es masculino. Ellas son dibujadas con un patrón preciso: el de la domesticidad y el sometimiento al varón. Acatan resignadamente su estado con sacrificio. No se rebelan en ningún momento y esperan pacientemente a que sus maridos recapaciten y se percaten de sus errores. Entonces, ellas les conceden el perdón para que se restablezca la armonía familiar y social. No se alcanzan derechos y apenas se revierten las injustas situaciones anteriores. Ellas se sienten compensadas con el reconocimiento de la labor ingente que realizan en un segundo plano, del que tampoco aspiran a salir.

Es un cuadro bienintencionado, que probablemente suponía un avance respecto a la misoginia y el machismo exacerbado reinante en determinados círculos, pero que realmente no excede los límites de la concepción tradicional de mujer que había ido consolidándose entre las derechas españolas desde finales del siglo XIX y que el franquismo quiso imponer al conjunto de la sociedad. Un modelo de “*mujer española*” que, según Rebeca Arce Pinedo, atesoraba “todas las cualidades morales consideradas como *virtudes femeninas*, tales como la abnegación, el espíritu de sacrificio, el pudor, la obediencia, la piedad religiosa, la sumisión, la compasión, la docilidad... [cursiva en el original]”⁸⁹. Un discurso hegemónico de género fundamentado sobre la existencia de dos

⁸⁸ CENARRO, Angela. "Identidades de género en el catolicismo, el falangismo y la dictadura de Franco (presentación)", *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales* n. 37 (2017). p. 17-26.

⁸⁹ ARCE PINEDO, Rebeca. "De la mujer social a la mujer azul: La reconstrucción de la feminidad por las derechas españolas durante el primer tercio del siglo XX", *Ayer* (2005). p. 247-272. esp. 248.

sexos que son por naturaleza diferentes. Cada uno posee cualidades antagónicas que forman un binomio, de manera que las virtudes femeninas son complementarias de las masculinas y rigen los respectivos comportamientos⁹⁰.

La autora sostiene la tesis de que los discursos de las diferentes culturas políticas del franquismo convergen en un ideal de feminidad que es fácilmente compatible entre ellos. Esto se debe a que todas ellas comparten un mismo origen, que es el discurso católico elaborado por la Iglesia desde finales del siglo XIX. Se trataría de una renovación de la concepción católica tradicional de mujer, una modernización que daría lugar a un feminismo católico. 'Un feminismo aceptable', parafraseando la obra del padre Alarcón de 1908, que se utiliza para mantener la dominación cultural y que se contrapone al que busca la emancipación femenina⁹¹. La mujer no solo asumiría así los roles de madre o de monja, sino que podría ejercer un papel en la esfera pública dentro del movimiento católico y antiliberal. El franquismo retomaría esta concepción, bajo la cual cabría también el modelo propugnado por la Sección Femenina. Religión, patria y familia serían los tres pilares que sustentarían su programa⁹².

Por el contrario, otros investigadores, como Antonio Morant i Ariño, ponen el énfasis en la especificidad del discurso fascista español, en aquello que separa el modelo de feminidad falangista del católico tradicional, especialmente desde la República hasta los primeros años del régimen. Subraya las diferencias con la otra gran organización de encuadramiento femenino, la Acción Católica, que propugnaba una movilización por intereses puramente religiosos y una identidad femenina centrada en la domesticidad, frente a la movilización por razones políticas de las falangistas, que se decían revolucionarias. Este activismo femenino practicado hasta 1939, trató de mantenerse a partir de esa fecha a través fundamentalmente de la formación de la mujer, dirigida a

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Este discurso de la diferencia y la complementariedad sería el asumido por las culturas políticas católicas durante los años cuarenta y cincuenta, aunque ya se puede encontrar en esta segunda década el germen de su evolución hacia posiciones igualitarias que se desarrolló en las siguientes. Fue la cultura política conciliar oficial de la Iglesia la que empujó a muchas de estas mujeres hacia un catolicismo progresista en el que fue posible sustituir el discurso de la diferencia por el de la igualdad. (MORENO SECO, Mónica. *Op. cit.*

⁹² ARCE PINEDO, Rebeca. *Dios, patria y hogar... Op. cit.*

promover madres al servicio del gran ideal del Imperio, frente a un catolicismo triunfante⁹³.

Este debate nos remite a la categoría de las culturas políticas, que ya se ha abordado en la introducción, y que, como propone Ana Aguado, hay que incorporar a los estudios de identidades de género en cada contexto histórico determinado, en tanto que facilitan los lenguajes disponibles para articular las experiencias y actuaciones políticas⁹⁴. Sin embargo, la película no nos ofrece suficientes elementos para profundizar en esta cuestión, y nos tenemos que situar en el marco general de la cultura franquista “(a secas)”, tal como explica Ismael Saz, en el que estarían englobadas las dos culturas políticas hegemónicas, la falangista y la nacionalcatólica:

“La cultura franquista no fue nunca homogénea. Fue transversal y cambiante. No fue nunca fascista de “una pieza”, pero tampoco lo fue “nacionalcatólica” de una pieza, aunque la hegemonía de esta última cultura política parece fuera de toda duda.”⁹⁵

El régimen nunca renunció a ninguna de las dos como fuente de legitimación. Entre ellas, se estableció un juego de ambigüedades, contradicciones y conflictos que demostró su eficacia. Sus distintas aportaciones se reforzaban mutuamente, en una cultura que era “antiliberal, antidemocrática y antimarxista”, “nacionalista y fascistizada”, “elitista y populista”, defensora de la oligarquía económica y “retóricamente socializante”.⁹⁶

No podemos indagar a través del filme en si existe una “reapropiación por parte de las mujeres de los significados discursivos existentes en las culturas políticas de las que formaban parte”⁹⁷, puesto que ni contamos con suficientes elementos para ello ni, por mucho que así se anuncie, ellas son las protagonistas, o mejor dicho, quienes elaboran un discurso, sino que este es una proyección masculina sobre un tipo de feminidad. Pero, siguiendo con Ana Aguado: “En este marco histórico podemos analizar las formas en que personas concretas han sido *construidas* como mujeres, cómo *se ha modulado o*

⁹³ MORANT I ARIÑO, Antonio. ““Para influir en la vida del estado futuro”: Discurso -y práctica- falangista sobre el papel de la mujer y la feminidad, 1933-1945”, *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales* n. 27 (2012). p. 113-141.

⁹⁴ AGUADO, Ana. “Culturas políticas y feminismos... *Op. cit.* p. 69-74.

⁹⁵ SAZ, Ismael. “Las raíces culturales del franquismo... *Op. cit.* p. 51.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ AGUADO, Ana. “Identidades de género y culturas políticas... *Op. cit.* p. 124.

elaborado su experiencia en función de un contexto preciso de posibilidades” [cursiva en el original]⁹⁸. Un contexto que, como se ha indicado antes, sería el de la cultura franquista.

Más allá de las limitaciones de esa reivindicación de la figura de la mujer que reclama la película, existen dos elementos de la narración que cuestionan que el relato adopte una postura meramente conformista y que supondría una cierta crítica respecto al *statu quo* hegemónico. El primer aspecto a tener en cuenta es el más evidente: la denuncia de las dificultades por las que atraviesan las clases trabajadoras en España. Porque los personajes del filme no son menesterosos inadaptados al sistema, sino que el escenario de la historia es un barrio popular de una gran ciudad, cuyos habitantes, algunos de los cuales podríamos calificar incluso como de clase media baja, pasan graves penurias: hombres en paro y mujeres empleadas en la economía doméstica, niños que no disponen de calzado, o incluso un joven que fallece literalmente de hambre [fig. 83]. Una crítica social, en la línea ya emprendida por otros filmes, entre los que destacan los trabajos de José Luis García Berlanga o Juan Antonio Bardem, que no debieron de agradar en ciertas instancias del régimen. Máxime en un momento en que, bien avanzados los años cincuenta, la dictadura se jactaba de haber superado las dificultades extremas de la posguerra y de que España había iniciado el camino de la recuperación económica, como hasta cierto punto así era⁹⁹.

⁹⁸ *Ibidem.* p. 139.

⁹⁹ En los años cincuenta, España inició una fase de recuperación económica, tras el agotamiento del modelo autárquico. El final escalonado del aislamiento internacional y la relajación de las rígidas prácticas intervencionistas lo hicieron posible. Así, los pactos con los Estados Unidos permitieron recibir ayudas que, aunque no comparables con los beneficios derivados del Plan Marshall, tuvieron una gran trascendencia para la economía española. Esta década ha sido habitualmente explicada como antesala del desarrollismo de los sesenta. Sin embargo, este “decenio bisagra” fue escenario de fuertes tensiones en el proyecto de transición hacia la modernidad económica. Un proceso que no fue fruto de una vocación transformadora por parte del régimen, sino que se llevó a cabo a pesar de la voluntad de haber mantenido una línea continuista, una vez atestiguado el fracaso de la autarquía, y que desembocaría en el Plan de Estabilización de 1959. Una nueva política económica que buscaba el crecimiento sobre la base de la industrialización, la estabilidad monetaria, el control de la inflación, y el aumento de las exportaciones y la financiación exterior. El balance de las medidas preestabilizadoras fue escasamente positivo, en buena medida por la descoordinación y parcialidad de las reformas adoptadas. (BARCIELA, Carlos, et al. *Op. cit.* p. 153-178). No obstante, en este período se experimentó un proceso de convergencia con las economías europeas (cuyos principales factores fueron la incorporación de nuevas tecnologías y la disponibilidad de divisas), pero por debajo de su potencial de crecimiento, lastrado porque no se aplicase una política más ‘sensata’ en la asignación de recursos. (CATALÁN, Jordi. “La reconstrucción franquista y la experiencia de la Europa occidental, 1934-1959”, en BARCIELA, Carlos. *Autarquía y mercado negro: El fracaso económico del primer franquismo, 1939-1959*. Barcelona, Crítica, 2003. p. 123-168. esp. 145-165).

El segundo elemento que me parece relevante es que, ante unos problemas muy similares que todas ellas comparten, las vecinas de la finca encuentran apoyo unas en otras. La solidaridad femenina es la respuesta, fruto de unas experiencias comunes que les permiten descubrir una identidad compartida como mujeres por encima de las diferencias que las separan. En la segunda mitad de la película, ya no aparecen ellas enfrentándose a las adversidades solas, sino siempre unidas en grupo, juntas en torno a la radio o a una máquina de coser [fig. 84]. Sin embargo, se antoja una toma de conciencia estéril, puesto que no dan ningún paso adelante, ninguna toma de decisión que les ayude a avanzar hacia su emancipación. Puede interpretarse que, en la película, al no concedérseles la posibilidad de articular esa experiencia, en un proceso de dotación de significados que, según Joan Scott, tiene que ser necesariamente discursivo¹⁰⁰, se da por supuesto que sus identidades como mujeres están preestablecidas por el sexo y no construidas. En cualquier caso, tampoco se debe olvidar que no existe una universalidad en las identidades femeninas, como tampoco en las opresiones masculinas, ya que ambas se desarrollan de maneras diferentes y son múltiples las intersecciones culturales, sociales y políticas sobre las que se construyen¹⁰¹.



Fig. 83



Fig. 84

Prestemos un momento de atención a una de las líneas argumentales del filme que resulta más interesante para observar estas contradicciones. Es la que tiene como centro a la vecina que vive desahogadamente gracias a los hombres con lo que sale, a modo de dama de compañía que ejerce la prostitución alejada de lupanares y proxenetas¹⁰². La

¹⁰⁰ SCOTT, Joan W. "La experiencia como prueba... *Op. cit.* p. 77-112.

¹⁰¹ BUTLER, Judith. "Sujetos de Sexo/Género/Deseo", en CARBONELL, Neus y TORRAS, Meri. *Feminismos literarios*. Madrid, Arco/Libros, 1999. p. 25-76.

¹⁰² Hasta el Decreto-Ley de 3 de marzo de 1956, en que es prohibida, la prostitución estaba autorizada en casas de tolerancia o de lenocinio, por poner algún ejemplo de los diferentes nombres por los que eran conocidos estos lugares. De acuerdo con la doble moral imperante, su ejercicio era legal, por tanto, en lugares cerrados, pero perseguido fuera de ellos. La miseria y la represión de posguerra fue un caldo de cultivo para su proliferación por las calles de los pueblos y ciudades de España. Para ocultar este fenómeno, el régimen estableció prisiones o reformatorios

joven, interpretada por Emma Penella, al principio es despreciada por el resto de mujeres del inmueble. Envidian su belleza, sus preciosos trajes de noche, sus zapatos de tacón, su despreocupada diversión, tal vez hasta su falta de responsabilidades familiares. Pero la rechazan por comerciar con su cuerpo. A todas ellas las podríamos situar en el campo de los vencidos de la guerra, o al menos de sus víctimas, pero se pone así de manifiesto que compartían con sus represores “los mismos cánones morales respecto al concepto de decencia”¹⁰³. No es una de ellas. Moralmente no merece su respeto, y le recriminan que haya maridos que engañen o abandonen a sus esposas por mujeres malas como ella. Y ella les responde que la culpa es suya porque “naturalmente, las buenas no le quitan el marido a nadie. Se quedan solas, llorando, en una casa triste, aburrida...”

Finalmente, se dan cuenta de que bajo su comportamiento frívolo e inadmisible se esconde un corazón bueno. Ella es también una víctima, que ha encontrado una salida a la miseria a través del sexo. Pero es infeliz y quisiera ser como las demás:

“- Yo no sabía que usted fuera así.

- Quiero a todas las de esta casa. Porque luchan, sufren, pasan hambre y yo...

Yo sé que me desprecian. Pero yo les tengo envidia. Finjo estar contenta, pero no lo estoy. A mí los trajes solo me sirven para quitármelos...”

Descubren que todas ellas están unidas por los mismos lazos de la opresión. Pero que no se deriva de una desigualdad de género, sino social. Simplemente, son pobres. Y lo más significativo es el modo en que la ‘mujer caída’ se integra al mundo de sus semejantes: aprendiendo a fregar una escalera. De rodillas, recupera la feminidad verdadera, que además le da la oportunidad de encontrar un hombre bueno, que es capaz de quererla e incluso perdonar su pasado [fig. 85]. La aceptación de su lugar subordinado en la sociedad, la vida doméstica, la esperanza de formar una familia... le ofrecen una promesa de felicidad.

Podemos extraer la moraleja de la película que si entendemos que las prácticas y las experiencias políticas femeninas no constituyen un movimiento reivindicativo lineal sino un proceso de aprendizaje de toma de conciencia, de actuación o de negociación¹⁰⁴,

para aquellas que desempeñaban sus actividades ilegalmente. (NÚÑEZ-BALART, Mirta. "Los muros caídos de la decencia. La prostitución en el franquismo de posguerra", en EGIDO, Ángeles y MONTES, Jorge J. *Mujer, franquismo y represión: Una deuda histórica*. Madrid, Sanz y Torres, 2018. p. 273-288).

¹⁰³ *Ibidem*. p. 274.

¹⁰⁴ AGUADO, Ana. "Identidades de género y culturas políticas... *Op. cit.* p. 123-141.

las mujeres de *El batallón de las sombras* han perdido la batalla sin apenas combatir. Ni siquiera hay una capitulación final resignada, porque son sujetos a las que se ha privado de agencia desde el primer momento. La ironía a la que recurre el narrador en la obertura para abrir los ojos a los misóginos recalcitrantes que no sabían apreciar a las mujeres, acaba convertida en una metáfora. Al final de la historia, este hombre maduro y atildado vuelve a aparecer en plano para brindarnos su conclusión a la tragicomedia a la que acabamos de asistir [fig. 86]. Sin embargo, se despide precipitadamente del público debido a que la aparición de una desconocida y atractiva joven le nubla un tanto el entendimiento, y nos abandona y se marcha junto a ella, calle abajo, para iniciar su cortejo. Los hombres ya me entenderán, parece decir, y las mujeres ya conocen cuál es su lugar.



Fig. 85



Fig. 86

Y, ¿de qué manera afecta a la imagen de Amparo Rivelles su participación en la película y cuanto hasta aquí he detallado? La respuesta rápida es que probablemente poco. Ella es una actriz más en una obra coral. Su protagonismo está muy diluido en contraste con sus anteriores trabajos, en los que además se desenvolvía en un ambiente de lujos más propio de su vida real que ese hogar humilde en el que acoge a una realquilada. Es una planchadora que mantiene un marido, José Suárez, tan apuesto como inútil, pero que la tiene obnubilada [fig. 87]. La explicación del embelesamiento puede estar representada por esa blusa ajustada que le ciñe fuertemente los senos en las primeras secuencias y que parecen advertirnos de una sexualidad desbordante [fig. 88].



Fig. 87

No obstante, es la única de las casadas que no tiene hijos, tras quince años de matrimonio con un hombre que, como él mismo reconoce casi al final, ha sido el ‘chulo’ de su esposa. Mantiene la fortaleza de carácter de la mayoría de sus papeles, y, si la comparamos con la ‘señora’ de *La herida luminosa*, esta planchadora, que llega a enfermar por exceso de trabajo, resulta mucho más simpática y humana. Un personaje con el que las espectadoras empatizarían con mayor facilidad. Bien es cierto que la lectura que hemos extraído del filme es una de las tantas posibles y que, de todos modos, dispensa un trato mucho más benévolo hacia las mujeres que otros títulos contemporáneos.



Fig. 88

Ya antes del estreno de *El batallón de las sombras*, ella anuncia que no va a formar nueva compañía teatral y que sus próximos proyectos la llevarán a Cuba y México, donde dice que tiene contrato para rodar tres películas y trabajar en televisión¹⁰⁵. Más tarde, también se cuenta que hará una colaboración especial en la película *Acecho en Tánger* (Riccardo Freda y Jorge Grau, 1957)¹⁰⁶, mientras que en ese mismo número, en

¹⁰⁵ GARCÍA, Valentín. “Amparo Rivelles interpreta su veintisiete película”. *Primer plano* n. 834, 7 de octubre de 1956.

¹⁰⁶ PUJANTE, Ramón. “Amparo hará teatro en Méjico”. *Radiocinema* n. 356, 18 de mayo de 1957. Se trata de una coproducción hispano-italiana que en Madrid se estrenó el 2 de enero de 1958 ((*IMDb*. [Fecha de consulta: 03-06-19] https://www.imdb.com/title/tt0050107/?ref=nm_flmg_act_69).

la sección “Gente de teatro”, se indica que partirá hacia México en el próximo mes de junio para actuar en una obra.

Finalmente, llega ese momento y celebra una fiesta de despedida junto a periodistas y colegas. Días después, acuden también al aeropuerto a desearle buen viaje. La verdad es que, como ella comentaría posteriormente, en principio se marchaba a América solo para unos meses, pero fue encadenando trabajos y acabó instalándose allí por más de dos décadas. Ironías del destino, sabemos que poco antes de su partida asistió al estreno de *El último cuplé*¹⁰⁷. Unas semanas después, su protagonista regresaría a España para convertirse en la gran estrella cinematográfica del período, y Rivelles emprendía el camino contrario. En México triunfaría en la gran y en la pequeña pantalla, de donde no volvería hasta los años setenta.

¹⁰⁷ “«El último cuplé» presentada por Cifesa en Rialto”. *Radiocinema* n. 355. 11 de mayo en 1957.

II. SARA MONTIEL

María Antonia Alejandra Abad Fernández

(Campo de Criptana, 1928 – Madrid, 2013)

“Para nosotros, Sarita Montiel había conseguido bien llenar aquel hueco que observáramos en nuestras cintas aquel espacio blanco de la “vamp”, de la mujer -más mujer que hembra, pues la palabra mujer entraña muchos más peligros e incentivos -que, con su morbidez, despertaba la imaginación y cumplía el cometido, casi obligatorio, de una extraña maldad”.¹

“Porque en Estados Unidos me casé por lo civil, aquí me excomulgaron. Me llamaban la amante del americano. Para joderse, no hay otra palabra: la amante del americano. ¡Yo con 29 años y mi marido con 52!”²

“Juan de Orduña nos ha presentado a una Sara Montiel sensacional. Guapa hasta herir-y ya pueden venir Sofía, Gina, Marilyn...-, actriz justa y con una voz subyugadora cantando cuplés. Y con unas manos que decían tanto como sus ojos”³.

¹ “Una española en México. Sara Montiel triunfadora”. *Imágenes* n. 11 (segunda época), junio de 1952.

² MONTIEL, Sara. *Vivir es un placer*. Barcelona, Plaza & Janés, 2000. p. 84.

³ R. P. “España tuvo que ser”, *Radiocinema* n. 355, 11 de mayo de 1957.

Capítulo 5. La sensualidad de una ‘Lolita’ que desarma la moralidad nacionalcatólica de posguerra (1942-1946)

El estreno de *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957) supuso un fenómeno sin precedentes en el cine español. La película se mantuvo ininterrumpidamente en el cine Rialto de Madrid durante casi un año, y marcó el récord de permanencia en cartel durante el período 1940-68¹. Los motivos de la gran popularidad del filme son diversos, pero buena parte de su éxito está relacionado con su protagonista. Sara Montiel se convirtió a partir de entonces en una estrella sin parangón y en el gran mito erótico del franquismo.

Nacería un símbolo sexual que representaba una transgresión respecto a las estrechas normas morales de la época, objeto de deseo heterosexual masculino y, a la vez, modelo al que podían aspirar muchas mujeres por su imagen de empoderamiento y modernidad. También sus películas han sido apropiadas por un público homosexual, que se ha sentido cómplice de la experiencia emocional en sus melodramas e identificado con sus formas hiperbólicas y su modo de vivir una feminidad a contracorriente². Casi medio siglo después de aquel estreno, en la marcha del Día del Orgullo de 2001 en Madrid, Sara Montiel, quien entonces contaba con más de setenta años, subió al estrado para identificarse públicamente con la lucha por la igualdad del colectivo homosexual y proclamar que también ella había sufrido ataques y discriminación en su juventud por no ajustarse a los cánones morales. En aquellos días, ‘Saritísima’ quedó definitivamente ungida como un icono gay, en un proceso que se había ido gestando desde décadas atrás, y que como explica Chris Perriam, nos sitúa ante la paradoja de un mito erótico heterosexual que se reinscribe como mito homosexual³, en la que profundizaremos más adelante.

Alberto Mira clasifica a la actriz como modelo de diva sexy para los homosexuales, junto a Mae West y Marilyn Monroe, no como objeto de deseo, sino de imitación y de reivindicación a través de una sexualidad excesiva y de una exageración irónica de la feminidad, que no se oculta sino que se exhibe, y que transforma su carácter opresivo en

¹ CAMPORESI, Valeria. *Para grandes y chicos...* Op. cit. 90 y 127.

² MIRA, Alberto. *Miradas insumisas: Gays y lesbianas en el cine*. Madrid, Egales, 2008. p. 44-45 y 200-205.

³ PERRIAM, Chris. "Sara Montiel: entre dos mitos", *Archivos de la Filмотeca* n. 54 (2006). p. 196-209.

fuelle de placer⁴. En el plano internacional, también encontramos diferentes divas del espectáculo, puesto que casi siempre el mundo del cine y de la canción aparecen asociados, que han sido apropiadas como referentes por el público homosexual. Entre ellas, Judy Garland es la figura más reconocida, dada la importancia de la comunidad gay norteamericana; aunque a nuestros efectos, vale la pena recordar el caso de la actriz sueca Zarah Leander, quien fuera una de las máximas estrellas de la cinematografía nazi, hasta su repudio en 1943 tras regresar en secreto a su país natal. Ejemplo también de una celebridad en el tránsito de un régimen dictatorial a democrático, encarnó un gran número de contradicciones y ambigüedades fuera y dentro de la pantalla, hasta el punto de que hoy mientras que muchos la recuerdan como la quintaesencia de sirena del Tercer Reich, otros enfatizan su apoliticismo. Tras la guerra, su carrera como actriz entró en declive, pero alcanzó mayor popularidad en su faceta como cantante, caracterizada por su voz masculina. Según Antje Ascheid, será precisamente la posibilidad de hacer una lectura autónoma de sus diferentes imágenes y textos, entre sus actuaciones musicales y la narrativa de sus películas, lo que permitirá que Leander fuera acogida como un icono gay⁵. De modo que, si hablábamos de los significados contradictorios que personificaba Montiel como objeto de deseo de la mirada heterosexual y mito gay, no resulta menos paradójico que una seductora heroína nazi acabe transformada en símbolo para uno de los colectivos que más sufrió la represión.

De nuevo, nos encontramos con el concepto de estrella cinematográfica como una imagen compleja, intertextual y polisémica, en la que el receptor asigna significados que pueden ser diferentes o incluso contradictorios entre el conjunto de la audiencia, y que se desarrollan y cambian con el paso del tiempo⁶. Una dimensión cronológica e histórica, ya que la creación de estas identidades tiene lugar en un contexto cultural concreto que permite hacer esta imagen inteligible y analizarla como representativa de las preocupaciones sociales⁷. Por tanto, la relectura gay de un texto que originariamente no estaba concebido como tal no resulta sorprendente, ya que dicha apropiación se da a partir de una determinada subcultura compartida que permite subvertir unos códigos por parte de un público *entendido*⁸. Sin embargo, como he expuesto desde las primeras páginas, en

⁴ MIRA, Alberto. *Miradas insumisas...* Op. cit. p. 200-205.

⁵ ASCHEID, Antje. Op. cit. p. 155-212.

⁶ DYER, Richard. *Las estrellas cinematográficas...* Op. cit. p. 89-90.

⁷ MCDONALD, Paul. "Volver a conceptualizar el estrellato..." Op. cit. p. 221-222.

⁸ MIRA, Alberto. *Miradas insumisas...* Op. cit.

este trabajo no he optado por el análisis de la recepción de la estrella, sino por el de la producción (si bien, como sabemos, ambos procesos están íntimamente relacionados), aunque he creído oportuno remarcar la trascendencia que ha tenido la actriz.

Sara Montiel es, sin duda, una de las figuras españolas más populares del siglo XX. Una circunstancia que complica un tanto el acercamiento a la construcción de su imagen estelar, ya que el peso de aquello que fue en sus últimos años se proyecta con fuerza hacia el pasado. Es conveniente precisar que, a principios del siglo actual, en el ocaso de su vida, Montiel no era solo una estrella, en el sentido de una persona cuyo reconocimiento y fama se sustenta en la excelencia alcanzada en una determinada actividad humana, sino que para sus seguidores, entre ellos muchos jóvenes⁹, se había convertido en una *celebridad*; término más difuso que no requiere de una conexión evidente con unos éxitos específicos¹⁰. Esta distinción parece interesante de señalar en cuanto a una posible reconstrucción retrospectiva del personaje y que pone de manifiesto la dimensión temporal del concepto de estrella antes aludido. Pero durante las décadas de los cuarenta y de los cincuenta del siglo pasado en las que se fija el análisis, Sara Montiel era eminentemente una estrella de cine, si bien fue precisamente el éxito de las canciones de *El último cuplé* el que le abrió las puertas del mercado discográfico y de la actuación musical en los que se sustentó buena parte de su fama.

5.1 De un lugar de La Mancha...

El último cuplé ha centrado la atención de muchos investigadores por la relevancia que tuvo en su momento y en la trayectoria posterior de la actriz. Su imagen a partir de entonces no fue, por supuesto, inmutable. Sin embargo, tal como subraya Vicente Benet en su tipología del estrellato cinematográfico durante del franquismo, es exponente de una “estrella unívoca”, en el sentido de que, aunque experimenta modificaciones, sus rasgos esenciales permanecen. El filme de Orduña se conforma como la piedra angular de su carrera, a partir de la cual se sustenta el resto de su trayectoria, lo que justifica la gran atención que ha despertado este título.

⁹ Vale la pena recordar que, hasta casi el final de sus días, Sara Montiel fue un personaje habitual de programas de televisión y de otros medios de comunicación, más allá de la llamada ‘prensa rosa’, y que, por ejemplo, en 2009 colaboró en la grabación de un disco del grupo Fangoria, liderado por la cantante Alaska. La ‘reina de la movida’ y la ‘reina del cuplé’ se unían para grabar un dueto y Montiel era reivindicada como un símbolo posmoderno.

¹⁰ KING, Barry. *Taking fame to market... Op. cit.* p. 5-7.

Sin embargo, apenas se ha puesto el foco en los primeros años de la carrera de Sara Montiel, en los que se puede vislumbrar algunas de las claves de su significado posterior como estrella. Nos encontramos en la segunda mitad de los cuarenta, en un contexto que todavía no es la antesala de las transformaciones sociales del desarrollismo; pero en el que los primeros pasos de su curso profesional nos sirven para poner en evidencia algunas de las tensiones generadas por las políticas de género del primer franquismo. Su análisis nos permite observar tanto las fisuras y contradicciones de los ideales de feminidad que el régimen trataba de imponer, como de la mirada masculina heterosexual sobre su objeto de deseo.

La carrera de Sara Montiel estuvo vinculada, probablemente más que la de ninguna otra actriz de su generación, a su cuerpo¹¹, como motivo de sensualidad y seducción. Aurora Morcillo lo sintetiza de este modo:

“Sara Montiel, la persona y la estrella hasta que muriera a los 85 años, se construyó alrededor de su belleza y su seductor proceder. El cuerpo cinemático de Sara con su cuerpo fuera de la pantalla eran uno: cuerpo e imagen eran un todo inseparable.”¹²

Así lo era ya en los años cuarenta, desde mucho antes que, a finales de la década siguiente, se convirtiera en el primer gran mito sexual del franquismo. Tanto por la proyección de una belleza cautivadora y de una sexualidad que era inusualmente acusada, como por el modo en que los mensajes lanzados desde los medios incidían en ese aspecto, en un flujo de información que se retroalimentaba. El estudio de la construcción de su imagen como estrella nos conduce a la observación del cuerpo de las mujeres como un receptáculo de las convenciones culturales que históricamente se conforman como la feminidad. En el caso del franquismo, las metáforas somáticas en el discurso del régimen son recurrentes y nos señalan que las cuestiones de género están fuertemente enraizadas en su esencia¹³.

¹¹ Para profundizar en la teorización acerca del concepto del cuerpo y su uso en la disciplina histórica, véase: BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires, Paidós, 2002; CANNING, Kathleen. "The body as method? Reflections on the place of the body in gender history", *Gender & History* n. 3 (1999). p. 499-513; DÍAZ FREIRE, José J. "Cuerpos en conflicto: La construcción de la identidad y la diferencias en el País Vasco a finales del siglo XIX", p. 61-94; DÍAZ FREIRE, José J. "Cuerpo a cuerpo con el giro lingüístico... *Op. cit.* p. 5-29.

¹² MORCILLO, Aurora. *En cuerpo y alma... Op. cit.* p. 420-412.

¹³ *Ibidem.* p. 7-21.

Por otra parte, respecto al tratamiento del cuerpo femenino en las revistas especializadas, que han sido objeto de menor atención que las películas, se percibe que también funcionaron, deliberadamente, como publicaciones de contenido pseudo-erótico.

Un discurso que, como señala Michel Foucault, al enunciar lo ilícito constituye a su vez el objeto de deseo¹⁴. En este caso, de la mirada heterosexual masculina en un contexto de represión moral (el resto de las orientaciones sexuales no estaban, por supuesto, explícitamente contempladas), que se expresa a través de las fotografías y de los textos que las acompañaban. Es muy revelador de esa pulsión, el recurso a menudo al humor rijoso, a veces de tono reprobatorio, que dirigen la mirada hacia una interpretación lasciva de la imagen, para sugerir emociones que de otro modo no podrían ser verbalizadas, puesto que entre lo que se revela y lo que se silencia no cabe establecer una dicotomía. Una de sus consecuencias es una acentuación de la cosificación de la mujer, que se desdibuja como sujeto sexual.

El primer acercamiento a los pasos iniciales de Sara Montiel como actriz nos deja la sensación de estar ante una anacronía adelantada a su tiempo. Una década, para ser más precisos. De hecho, alcanzará la fama a finales de los cincuenta con casi treinta años de edad, cuando muchas actrices españolas que comenzaron su carrera en los cuarenta, como Amparo Rivelles o Ana Mariscal, ya disfrutaron de la condición de estrellas apenas frisaban la veintena.

Ella misma explicó en diversas entrevistas que a los trece años fue descubierta cuando cantaba saetas en la Semana Santa de Orihuela por Ángel Ezcurra, presidente de la Asociación de la Prensa de Valencia, quien se ofreció a apadrinarla. Bien podría haber sido, por tanto, una estrella infantil, al estilo de los cantarines Joselito o Marisol, como las que alumbró más tarde el cine español, fruto de estrategias comerciales e imperativos moralistas y socializadores¹⁵. Su primer logro fue ganar un concurso de nuevos talentos organizado por Cifesa en junio de 1942, en el que “la joven concursante María Antonia Abad cantó y bailó con singular donaire”¹⁶. Es cierto que poco tenía que ver aquel certamen con los concursos de belleza italianos de los años cincuenta que lanzarían al

¹⁴ FOUCAULT, Michel. *Op. cit.*

¹⁵ GUBERN, Román. "Teoría y práctica del star-system infantil", *Archivos de la Filmoteca* n. 38 (2001). p. 8-16.

¹⁶ “Concurso Cifesa”. *Noticario Cifesa*, agosto de 1942. Se trataba realmente de un concurso de jóvenes cantantes, chicos y chicas, que en buena medida no era más que un acto promocional de Cifesa, presidido por sus estrellas Amparo Rivelles y Alfredo Mayo.

estrellato a Gina Lollobrigida o Sofía Loren¹⁷. Aquí todas las candidatas vestían de largo y, a lo sumo, algunas portaban trajes que dejaban los hombros al aire; pero siempre formales y en absoluto atrevidas.

Pero no parece casual que, más allá de que un jurado se fijara en ellas en un acto público, Montiel comparta con las *maggioratas* una carrera sostenida sobre la sensualidad y rotundidad de su cuerpo, un origen humilde y que el espectáculo fuera su vía de ascenso social. No pretendo con estas observaciones trazar una explicación teleológica, sino simplemente apuntar que, incluso desde lo aparentemente anecdótico, el caso de Sara Montiel contiene unas particularidades muy reveladoras. Sus inicios como actriz no pueden ser ordenados dentro una narrativa de progresión hacia el estrellato, pero sí se pueden observar desde unos presupuestos teóricos y empíricos. No es un proceso inexorable que se desarrolla a partir de unas cualidades naturales inherentes, sino que la construcción de la estrella es un proceso histórico, que debe ser analizado como tal¹⁸.

¹⁷ Los concursos de belleza fueron muy populares en Italia durante los años cincuenta, después de que hubieran sido prohibidos por los fascistas en los treinta. Organizados por las tropas americanas a partir de 1945, importaron la moda de los desfiles en traje de baño. La elevada dotación de los premios y la oportunidad del salto a la fama fueron algunos de los factores de su éxito. Al parecer, las madres animaban a sus hijas a inscribirse en ellos, como un modo de salir de la penuria, por lo que muchas de las candidatas eran de clase trabajadora o media baja. (FORGACS, David y GUNDLE, Stephen. *Op. cit.* p. 78-80). Frecuentemente, eran chicas de procedencia rural, y algunas de estas ‘bellas campesinas’ fueron reclutadas para el cine, pues no de manera fortuita en los jurados solían haber productores y directores, y llegaron a formar parte de su estrellato. Entre las que saltaron de la pasarela a la gran pantalla figuran nombres tan destacados como Silvana Pampanini, Silvana Mangano, Lucia Bosé, Gina Lollobrigida y Sofía Loren. (BUCKLEY, Réka. "Glamour and the Italian female film stars... *Op. cit.* p. 267-289). Los certámenes de belleza generaron fuertes controversias en la sociedad italiana. La Iglesia mantuvo una actitud hostil hacia ellos por considerar que atentaba contra la imagen tradicional de la mujer, promovía la inmodestia femenina y su valoración solo por la apariencia física, y no en términos de virtud o espirituales. (GUNDLE, Stephen. *Bellissima...* *Op. cit.* 125-129). En España, la Iglesia también se manifestó en contra y abortó algún tímido intento de restaurar los concursos de belleza a principios de los cincuenta, equiparándolos con las ferias de animales (ABELLA, Rafael. *Crónica de la posguerra...* *Op. cit.* p. 445). Estos concursos de belleza no habían gozado aquí de igual popularidad que en otros países. Se celebraron entre 1929 y 1936 con el nombre de “Señorita de España”, y no fueron recuperados hasta 1960 como concursos de “Miss España”. Por ello, resulta discordante que *No-Do*, en su número 250B, del 20 de octubre de 1947, reprodujese la noticia de un certamen norteamericano en que desfilaban jóvenes en bañador. No se conserva la banda sonora de este documento, pero llama la atención el tratamiento visual hacia el cuerpo femenino con una permisividad que contraviene las propias normas dictadas por las autoridades franquistas. (ROSÓN, María. *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo (materiales cotidianos, más allá del arte)*. Madrid, Cátedra, 2016. p. 223-224).

¹⁸ SONNET, Esther. "Girl in the canoe: history, teleology and the work of star construction in the early roles of Marilyn Monroe", *Screen* n. 1 (2010). p. 54-70.

Montiel no accede al mundo del cine por tradición familiar, por proceder de otros ámbitos del espectáculo como la canción o el teatro o por contactos personales. Si ella consigue su primer papel fue por su belleza. Unas fotografías realizadas por Gyenes y publicadas en la revista *Semana* le facilitaron un papel secundario en una película y acto seguido también su primer personaje protagonista [fig. 1]. No vamos a extendernos en su biografía más que para situar cuál es su origen familiar y para poner de manifiesto que el suyo fue un caso paradigmático de ascenso social a través del estrellato, que incluso la llevó a Hollywood. Había nacido en el pueblo manchego de Campo de Criptana (Ciudad Real) en el seno de una familia humilde. Su padre, casado con su madre en segundas nupcias, era un agricultor a quien le aconsejaron mudarse debido a una enfermedad asmática. De modo que, tras la guerra, la familia se instaló en Orihuela (Alicante). Allí, como se ha apuntado, Ángel Ezcurra se fijó en ella cuando tenía trece años y le propuso a su padre que se trasladara a vivir con ellos a Valencia, donde podría formarse y perfeccionar sus dotes interpretativas.



Fig. 1.



Fig. 2

Así llegamos a la primera aparición pública de María Antonieta Abad, quien entonces todavía se hacía llamar por su verdadero nombre. Fue en el mencionado concurso organizado por Cifesa, en colaboración con el diario *Informaciones*, en el Retiro madrileño. La publicación promocional de la compañía de Vicente Casanova le dedicó un par de páginas al evento. Según se afirmaba, el objetivo era descubrir “nuevas figuras de la pantalla española” y “hacer realidad la justificada aspiración de muchos aficionados que ansían la gloria cinematográfica”, pero que carecen de medios para darse a conocer

y “demostrar sus nunca probadas condiciones filmicas”. Cuenta que recibieron millares de fotografías de todos los rincones de España y clases sociales, de las cuales seleccionaron doce damas y cinco galanes, entre los que había de salir la pareja ganadora¹⁹. A pesar de estos propósitos, no tenemos constancia de que ni de esta ni de ninguna otra de las numerosas iniciativas similares que desde diversas instancias se convocaron durante estos años surgiera algún actor o actriz que lograra consolidarse en la pantalla española. De hecho, como ahora veremos, tampoco este concurso fue la verdadera puerta de entrada de Sara Montiel a la profesión.

Aquella noche del 17 de junio de 1942, con su primer traje largo de seda color rosa, acudía en representación de Valencia e interpretó "La morena de mi copla", una canción que había popularizado Imperio Argentina. Ganó el primer premio, dotado con quinientas pesetas mensuales durante un año, que le permitiría instalarse en Madrid. También le dio la oportunidad de hacer una prueba para participar en la película de Juan de Orduña *Deliciosamente tontos*, pero no fue seleccionada²⁰. Recuerda que viajó a Barcelona y que en el estudio volvió a encontrarse con Amparo Rivelles y Alfredo Mayo, las dos estrellas más populares del momento, que habían formado parte del jurado del concurso de Cifesa y de quienes consiguió sus primeros autógrafos. Asimismo, evoca que cuando hizo esa primera prueba apenas sí sabía leer y que tuvo que aprenderse el texto de memoria²¹.

Meses más tarde, se pondrá en manos de Gyenes para disponer de nuevo material gráfico para su promoción. El fotógrafo de origen húngaro se estaba ya proyectando como un retratista de prestigio, primero en el estudio de Campúa²² y más adelante en el suyo propio. Fue él quien llevó las fotos a la revista *Semana*, que la eligió para su portada con la siguiente presentación: “He aquí a María Antonieta Abad, la más joven actriz de cine española, que, en punto a belleza, nada tiene que envidiar a esas caras nuevas que

¹⁹ “Concurso Cifesa”. *Noticiario Cifesa*, agosto de 1942.

²⁰ AGUILAR, José y LOSADA, Miguel. *Sara Montiel... Op. cit.* p. 11.

²¹ MONTIEL, Sara. *Op. cit.* p. 85 y ss.

²² José Luis Demaría ‘Campúa’ era hijo del retratista de Alfonso XIII y director de la revista *Mundo gráfico*, asesinado en la guerra. Trabajó como fotógrafo en el bando sublevado y tras la contienda y la severa purga profesional que padeció el sector, se encontró en una posición ventajosa. En esos momentos, la consigna del régimen era la de no mostrar a través de la fotografía la miseria y la represión, y no se permitía publicar instantáneas que atestiguaran la dura realidad social. Así, muchos profesionales hallaron una salida en el retrato. Las nuevas élites recuperaron esta costumbre practicada por la aristocracia y la burguesía, y luego el fenómeno se extendió a las clases medias y populares. (OLMEDA, Fernando. *Gyenes. El fotógrafo del optimismo*. Barcelona, Península, 2011. p. 57-60).

Hollywood nos remite periódicamente”²³. Asimismo, se las mostrará a otro emigrante húngaro, el director Ladislao Vajda, quien estaba rodando la adaptación de la novela de Luisa María Linares *Mi novio el Emperador*, que transcurre en un lujoso internado de señoritas. Vajda le ofreció a Montiel un pequeño papel en la producción, que llevará por título *Te quiero para mí* (Ladislao Vajda, 1944)²⁴. La actriz debutante solo trabajó un par de jornadas y ni siquiera coincidió con los protagonistas. Su primera aparición en unos títulos de crédito fue como María Alejandra, por la que cobró tres mil pesetas²⁵.

Su imagen era todavía la de una adolescente, que se presentaba como María Alejandra. De este modo aparece en el primer reportaje en la prensa especializada que se ha localizado, en el que se contrapone la experiencia de un actor veterano, Joaquín Carrasco, de 63 años, con una artista que comienza. Se dice que tiene “rizos traviesos”, “ojos ingenuos”, una mirada dulce, que es un “encanto de chiquilla”, pero ya se cuela en el texto la expresión “risa seductora”²⁶. La imagen de una adolescente viva y juguetona se repite en las fotos de un siguiente reportaje, en las que aparece montando en bicicleta e incluso simula una caída. Pero también se muestra con un punto de coquetería en la mirada, con un maquillaje marcado pero no excesivo o retocándose ante un espejito. Puede sorprendernos aquí su temprana consideración de estrella cuando ni siquiera se había estrenado su primer título como protagonista. Pero es más relevante fijarnos en cómo su belleza va convirtiéndose en la primera señal de su identidad como artista, tal como se resalta en el titular del reportaje²⁷.

Por primera vez, da cuenta de su biografía, en la que se presenta como una joven sencilla que sueña con convertirse en estrella. Dice ser de misa diaria y que lee mucho, aunque en sus memorias recuerda que era poco religiosa y prácticamente analfabeta²⁸. En las entrevistas, de manera más acentuada que otras actrices noveles, transmite una cierta sensación de desamparo, de inseguridad, de búsqueda de aprobación. Así, en el primer reportaje reseñado, el periodista comenta: “Y mira recelosa a su alrededor por si alguien, con superior criterio, pudiera desautorizar su opinión. La ingenuidad se adueña del

²³ *Semana* n. 219, 2 de mayo de 1944. Citado en *Ibídem*. p. 70-71.

²⁴ Fecha de estreno en Madrid: 7 de septiembre de 1944. 11 días en cartel (HUESO, Ángel L. *Op. cit.* p. 378-379).

²⁵ AGUILAR, José y LOSADA, Miguel. *Sara Montiel. Op. cit.* p. 11.

²⁶ B. A. “Un veterano, Joaquín Carrasco. María Alejandra, el encanto de quince años”, *Radiocinema* n. 99, abril de 1944.

²⁷ ABIZANDA, M. “Una nueva estrella. María Alejandra. Belleza morena, solo tiene dieciséis años”, *Cámara* n. 35, junio de 1944.

²⁸ MONTIEL, Sara. *Op. cit.* p. 110-111.

ambiente...”²⁹ En el segundo, además, el periodista adopta una actitud de superioridad ante una adolescente aspirante a actriz. El texto se abre con la advertencia de que en España no se dan las historias novelescas que llegan de Hollywood de muchachas que se convierten de la noche a la mañana en estrellas de cine:

“Se ruedan pocas películas, y los sueldos son escasos. No abundan, pues, los episodios a base de lindas costureras convertidas en millonarias por la gracia del celuloide. Sin embargo, el caso contrario, el de la muchacha que lisa y llanamente, pretende ser estrella, suele ocurrir con más frecuencia”³⁰.

Entonces, se predispone a entrevistar “a la muchacha que no tiene pelo de tonta y conoce los primeros pasos de toda aspirante a estrella. En las fotos de Campúa se expresa mejor su belleza.” Un comentario que puede leerse como una cierta impudicia en el comportamiento, ya que en las mencionadas fotos de Gyenes, en el estudio de Campúa, muestra los hombros de un modo que sugiere desnudez [fig. 2]. A partir de ahí transcurre la conversación de la que ya he desgranado aquello más relevante y que finaliza con su “bautizo”. El periodista le interroga sobre por qué se hace llamar María Antonieta. En aquella época, era frecuente que los actores y actrices adoptaran nombres artísticos, como Imperio Argentina, Conchita Montes, Ana Mariscal o Alfredo Mayo, por citar algunos ejemplos. Entonces, él se atreve a proponerle el de María Alejandra, ignorando que ya había aparecido como tal en el reportaje anterior de *Radiocinema*, y concluye:

“Y la chiquilla palmorea con alegría infantil y luminosa. CAMARA acaba de bautizar a una estrella. Ahí tenéis un puñado de fotografías. ¿No estamos pidiendo a gritos gente nueva? Os presentamos a María Alejandra... Dieciséis años, bella, radiante... Con un optimismo y una voluntad de triunfar tan grande que solamente presta la adolescencia”³¹.

Evidentemente, el hecho de su juventud es un elemento clave en el trato que recibe, pero también tal vez su desvalimiento, que no disponga a su lado de alguna figura que la apoye. Montiel es una advenediza, de extracción popular, según ella analfabeta, y seguramente su belleza y su candor era un gran atractivo para que le surgieran padrinos por todas partes.

²⁹ B. A. “Un veterano, Joaquín Carrasco. María Alejandra, el encanto de quince años”.

³⁰ ABIZANDA, M. “Una nueva estrella. María Alejandra. Belleza morena, solo tiene dieciséis años”, *Cámara* n. 35, junio de 1944.

³¹ *Ibidem*.

5.2 La niña que fascinaba a los varones

Fue el polifacético Enrique Herreros, humorista, dibujante, colaborador habitual de la revista *La Codorniz*, y en esos momentos el director de publicidad de la productora Filmófono, quien se convirtió en su representante. Tras descubrirla en la portada de *Semana*, le propuso hacer una prueba para *Empezó en boda* (Raffaello Matarazzo, 1944)³² [fig. 3], en la que se hizo con el papel protagonista, junto a Fernando Fernán Gómez. En esta cinta, apenas cumplidos los dieciséis, interpretaba a una recién casada, en una muestra más de que la precocidad fue una de las características de sus inicios.



Fig. 3

Fue también Herreros quien la bautizó con el nombre artístico de Sara Montiel, pero sobre todo transformó su imagen: Le cambió el peinado y se lo tiñó de rubio y le hizo abandonar su vestuario y maneras infantiles³³. Así la encontramos en diversas fotos promocionales publicadas en *Radiocinema* y *Cámara*. En esta última, abrazando a su compañero de reparto por el cuello con gesto decidido. Los dos mirándose fijamente, en una instantánea en la que resalta su belleza de ojos expresivos y labios pintados. Ella es el motivo de la foto, no Fernán-Gómez ni la película. En el pie, tras el titular “Sara Montiel”, se dice: “La joven estrella del cine español, cuyo descubrimiento es muy reciente, rueda actualmente en Aranjuez como protagonista del film *Empezó en boda...*”³⁴.

³² Fecha de estreno en Madrid: 9 de octubre 1944. 7 días en cartel. (HUESO, Ángel L. *Op. cit.* p. 145-146). No hay constancia de que se haya conservado copia de esta película.

³³ AGUILAR, José y LOSADA, Miguel. *Sara Montiel...* *Op. cit.* p. 11.

³⁴ “Sara Montiel”. *Cámara* n. 38, agosto de 1944.

En el verano de 1944, la revista *Primer plano* se fija por primera vez en ella, con ocasión del rodaje de *Empezó en boda*. El texto apenas le dedica unas líneas, aunque elogiosas, en las que el director y el productor de la cinta aseguran que estamos ante “una verdadera revelación para el cine español y una agradable sorpresa para el público. Ya se puede contar con una nueva y excelente actriz.” Pero aquello que resulta realmente significativo es una fotografía con un pie elocuente: “Sara Montiel, la joven protagonista de *Empezó en boda*, gusta de estar sobre el agua sin peligro de mojarse. Además, la foto es bonita... y Sara más bonita todavía.” La invitación a admirar su belleza es aquello que permite al periodista justificar la instantánea y, en el contexto de represión moral y de censura, nos invita a imaginar más allá de lo que muestra. La actriz posa al borde de una piscina, como si estuviera en su mansión de Hollywood, en una actitud que resultaría insinuante para la época, aunque solo fuera por su sonrisa desenfadada y su postura, con los pies levantados que dejan ver sus piernas desnudas hasta la rodilla. Pues, aunque viste con una bata corriente, bien la podríamos imaginar en traje de baño³⁵ [fig. 4].



Fig. 4

Sus apariciones en los medios se intensifican con la promoción de *Empezó en boda*, y pronto empezamos a asociar su presencia a una iconografía característica: Sara Montiel luciendo una larga y ondulada melena rubia y posando en actos sociales rodeada de hombres, generalmente mayores. Es más, la frecuencia con que es retratada es claramente superior a la trascendencia de sus trabajos. Y podemos observar que, engalanada con un chaquetón de pieles (que en sus memorias desvela que era uno barato de cordero³⁶),

³⁵ GARCÍA, Pío. “Rodaje veraniego en los estudios de Aranjuez”. *Primer plano* n. 197, 23 julio 1944.

³⁶ MONTIEL, Sara.... *Op. cit.* p. 94.

guantes y joyas, de la noche a la mañana, ha dejado por completo de ser una adolescente³⁷. La expresión de su rostro la muestra disfrutando de una situación excitante y nueva para ella, rodeada de aduladores y de personalidades del cine [Fig. 5]. En sus memorias recuerda ese momento de manera especial, posiblemente como su bautizo en el mundo de las celebridades cinematográficas (se siente especialmente fascinada por Amparo Rivelles, solo un poco mayor que ella, a quien admira), si bien recuerda que al poco prácticamente fue olvidada³⁸. Según cuenta, ella no solía asistir a más fiestas que a los estrenos de películas y tal vez por ello resulta tan auténtica en las fotos. Para algunas de las lectoras podría ser también el espejo deseado en el que reflejarse, el de una chica normal disfrutando de la farándula.

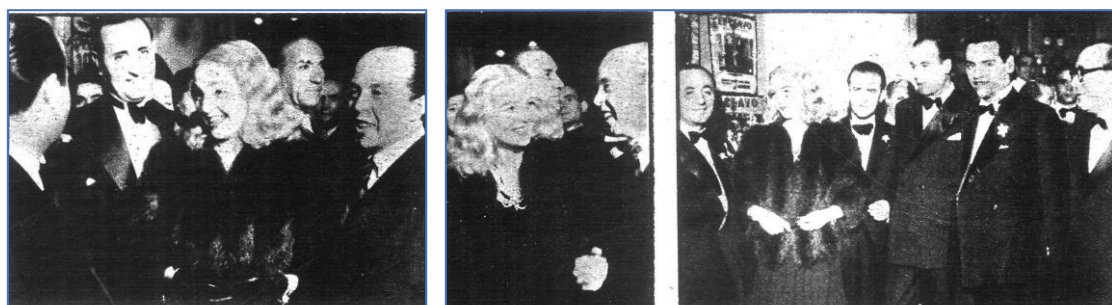


Fig. 5

Nos hemos referido ya en diversas ocasiones a las memorias de Sara Montiel, y procede hacer un breve inciso para introducir una reflexión sobre esta fuente tan interesante para el análisis de la construcción de la imagen de la estrella como problemática. No en vano es un medio al que suelen recurrir estos personajes públicos para fijar la imagen que de ellas se proyecta a través de las películas, en las que a menudo resulta difícil distinguir entre realidad y ficción³⁹.

Nos remitimos a su última y más divulgada publicación autobiográfica, aunque, desde junio de 1983, la revista *Lecturas* publicó sus memorias de forma seriada en 25 entregas semanales. En el año 2000, salió a la venta *Vivir es un placer*, un libro de carácter autobiográfico en el que Montiel aseguraba expresarse sin cortapisas y revelaba secretos, fundamentalmente de naturaleza sentimental y sexual, que presuntamente afectaban a

³⁷ “Antes y después del estreno de una gran película”, *Primer plano* n. 208, 8 de octubre de 1944; y “Una buena jornada cinematográfica en el Palacio de la Música”, *Cámara* n. 43, octubre de 1944.

³⁸ MONTIEL, Sara.... *Op. cit.* p. 92.

³⁹ LOSILLA, Carlos. “Las memorias de las estrellas: Lauren Bacall y Ava Gardner. Realidad y ficción en el Hollywood manierista”, *Archivos de la Filmoteca* n. 18 (1994). p. 145-155.

personas relevantes de diversos ámbitos. Dado que la orientación de este trabajo no es biográfica, muchos de estos asuntos carecen a nuestros efectos de importancia, y tan solo nos conciernen en cuanto que puedan proporcionar pistas para la interpretación del resto de documentos. Por tanto, no nos interesa perdernos en los vericuetos de su trayectoria personal más allá de la imagen que se proyecta a través de la pantalla y los medios, pero sí en cuanto ayude a descubrir sus significados. En este sentido, frecuentemente nos topamos con incongruencias probablemente fruto del proceso de reconstrucción retrospectiva elaborado por el personaje, al que más tarde aludiremos.

Como ya se ha advertido, sería un error caer en una proyección finalista de la carrera de Montiel en la que su trayectoria se analizara como un camino progresivo y coherente hacia la consecución de su triunfo en 1957 que da sentido a toda su evolución anterior. Sin embargo, buena parte de los componentes que podemos considerar esenciales en su imagen como gran estrella ya comienzan a dejar constancia a mediados de los cuarenta, como iré señalando. Ahora nos referiremos a una de las principales características que encarnará después la protagonista de *El último cuplé*: la tensión entre tradición y modernidad. Las dos primeras portadas que le dedica *Primer plano* ya la anticipan, aunque con el denominador común de la sensualidad de la actriz. En la primera, más allá de su cabello rubio, destacan los dos rasgos faciales que comenzarán a distinguirla tanto en los textos como en las fotografías e ilustraciones: sus ojos y sus labios, si bien a veces contrastan con el resto de sus facciones todavía aniñadas, en un retrato en el que significativamente aparece ataviada con teja y mantilla⁴⁰ [fig. 6]. Nos remite a unos parámetros muy concretos, pero no carentes de ambigüedades. A lo largo de todo el primer tercio de siglo, modernidad y tradición no mantuvieron una pugna completamente dicotómica. La representación visual de la mujer es un buen ejemplo de ello. Las ‘majas’ castizas tuvieron un fuerte componente de sensualidad y erotismo e incluso de crítica contra la jerarquía social y eclesiástica. Los retratos e ilustraciones de mujeres ataviadas con estas prendas, algunas de carácter pornográfico, circularon ampliamente en forma de fotografías, postales y otros artefactos⁴¹, y seguramente, pese a estar prohibidos, todavía perdurarían en el imaginario popular en los años cuarenta.

⁴⁰ *Primer plano* n. 232, 25 de marzo de 1945.

⁴¹ ZUBIAURRE, Maite. *Culturas del erotismo en España 1898-1939*. Madrid, Cátedra, 2014. p. 295-335.

La siguiente portada es también una foto realizada en el mismo estudio. Ahora, a esa sensualidad difusa se le añade una clara connotación sexual, que no es fácil de encontrar en otros casos: aparece sorbiendo de una copa con una pajita en la boca y mirando directamente a cámara, lo que permitiría una lectura simbólica fálica, acentuada por la apelación al lector a través de la mirada, ya que es la expresión facial contribuye a dotar a ese cuerpo de significado⁴². A pesar de que lleva el pelo recogido en dos trenzas, su apariencia es mucho menos pueril y más erotizada que en el anterior, aunque no deja de ser el retrato de un jovencita vivaz y traviesa⁴³ [fig. 7]. Podríamos cuestionarnos si no estamos incurriendo en una sobreinterpretación de la imagen. Uno de los aprioris metodológicos ha sido el de tratar de contextualizar la recepción, de adoptar a veces una mirada *vouyer* amoldada a los parámetros de la época. Con todo, la primera pregunta que surge en ese caso es por qué Sara Montiel permite esta proyección de una imagen erótica desde el principio de su carrera y otras actrices no.



Fig. 6



Fig. 7

No podemos valorar hasta qué punto hay una disposición personal, consciente o inconsciente, que dirige su carrera por ese camino, y no es nuestro propósito trazar una semblanza biográfica, sino indagar en la construcción de su imagen de estrella como una representación cultural.

Desconocemos, asimismo, si se trató de una estrategia planeada por Enrique Herreros para promocionar a su cliente. Realmente, poco podemos aventurar en ese sentido, más allá de lo expuesto a propósito de cómo influyó en la renovación de su estilo.

⁴² KUHN, Annette. *The power of the image...* Op. cit. p. 37-43.

⁴³ *Primer plano* n. 251, 5 de agosto de 1945.

Herreros no dejó unas memorias a las que acudir, aunque disponemos del libro biográfico escrito por su hijo, Enrique Herreros, publicado en 2005⁴⁴. Un texto al que debemos acercarnos con la misma prevención a la que nos obliga la autobiografía de Montiel, y en el que las referencias a la actriz ocupan un espacio amplio del volumen. Es más, está claro que el propósito fundamental del autor del libro es reivindicar la figura de su padre y para ello ofrece una visión parcial de cómo fueron las relaciones entre el agente y la artista, en la que ella no queda en absoluto bien parada. Ni nos es factible ni guarda interés alguno contrastar ambas versiones. De la misma manera que las memorias de Montiel suenan a un ejercicio de autoalabanza y presunción, plagado de fantasías y medias verdades, el de Enrique Herreros hijo es un texto casi hagiográfico, en el que abundan las expresiones rancias y machistas y las revelaciones que, sin enjuiciar si son verosímiles o no, tienen una clara motivación ofensiva. Cabe recordar, que salió al mercado aún en vida de la estrella, y se aprecia una voluntad de ajuste de cuentas con la ruptura y despido de su representante en 1963, y con la falta de reconocimiento y agradecimiento a todo cuanto él significó en su carrera.

Nos adelantamos un poco en los acontecimientos, pero hay que hacer notar que Herreros da a entender que, desde el principio, es ella quien dirige su carrera y toma sus decisiones movida siempre por su gran ambición y que incluso recurre al intercambio sexual como un medio para conseguir aquello que desea. Así que cuando tratemos más adelante sobre las implicaciones de la imagen sexualmente precoz de la actriz, hay que tener en cuenta que, según Herreros, esta se da por descontada. En sus memorias, Montiel se presenta como una muchacha ingenua, consciente de su atractivo y coqueta, pero cándida e inexperta. En cambio, para Herreros era un joven de gran determinación y escasos escrúpulos morales, egoísta y manipuladora. Asegura que ya en el rodaje de *Empezó en boda*, además de consultarle continuamente sobre su interpretación, no paraba de mirarle de manera insinuante, “creándose entre ellos una complicidad que podría llegar a ser peligrosa”, ya que “aunque fuese una muchacha de dieciséis años, ya disponía de toda la experiencia y vocación de una experta mujer de treinta”⁴⁵. Cuenta que el último día de rodaje se fueron a cenar juntos. En la velada, quedaron “bien claras las ilusiones y proyectos que maquina aquella muchacha que había salido de Campo de Criptana con una mano delante y otra detrás, protegida por sus dos resplandecientes tetas, para recorrer

⁴⁴ HERREROS, Enrique. *La Codorniz de Enrique Herreros*. Madrid, EDAF, 2005.

⁴⁵ *Ibidem*. p. 128-129.

el camino de la vida, triunfar y dominar, fuera como fuera.” Al salir del restaurante, ella se le insinuó y lo condujo a la habitación de su hotel⁴⁶.

Omito cualquier consideración al respecto de estos episodios, que, de ser verídicos, transcurrieron fuera del conocimiento del público y por tanto, de nuestro interés. Con todo, fuera como fuere, aquello que no se puede obviar es que Sara Montiel emanaba una sensualidad que la convertía en un tipo de belleza diferente a la mayoría de artistas, y que así era percibida. Pero ello no es suficiente para explicar por qué, tal como sucedería posteriormente con *El último cuple*, su cuerpo se convirtió en un desafío que, tanto ella misma como terceros, situaron en los márgenes de lo aceptable moralmente por el régimen.

Hubo otras actrices que en la España de la primera posguerra también ejercieron un papel de objeto erótico y jugaron con la provocación sexual, siempre de forma comedida. Celia Gámez (1905-1992) sería el primer ejemplo. Fue la gran reina de la revista de los años treinta. Su popularidad alcanzó cotas muy altas y tras la guerra, en la que se posicionó abiertamente en favor del bando de los sublevados, adopta su fama como *vedette* de la sicalipsis a los moldes morales de los vencedores. Después de un par de experiencias en el cine en su Argentina natal, donde pasó los primeros años de la Guerra Civil, protagonizó ya en España *Rápteme usted* (Julio de Fleischner, 1941). Un título que es muy ilustrativo de los nuevos tiempos que corrían. Como ya señalara Fernando Méndez Leite, “no es en la pantalla tan sugestiva como sobre el escenario” y “se advierte la precipitación por obtener un film sobre todo comercial”⁴⁷. Seguramente, muchos de sus seguidores se sentirían defraudados por lo que contemplaron, o mejor, solo los ilusos que creyeran que haber cantando el “¡Ya hemos pasao!” como mofa al “¡No pasarán!” de los madrileños doblegados iba a ser una patente de corso para mantener la descocada actitud de la época republicana. El mensaje del filme no es menos dogmático. Más allá de algún número musical en que un grupo de coristas enseñan las piernas, se resume en la confirmación de que el lugar de la mujer casada es el sacrosanto espacio del hogar. Aurea Diamantina (Celia Gámez) es una popular estrella de cine que se retiró de la pantalla para contraer matrimonio y que ahora decide separarse de su marido para volver a disfrutar de su trabajo. Tras múltiples enredos sin mayor trascendencia, ella abandona definitivamente

⁴⁶ *Ibidem*. p. 129-130.

⁴⁷ MÉNDEZ-LEITE, Fernando. *Historia del cine español vol. 1*. Madrid, Rialp, 1965. p. 408-409.

su vida de artista y encuentra la felicidad junto a su esposo. Huelgan mayores comentarios.

Un segundo ejemplo sería el de Mercedes Vecino (1916-2004). Procedía también del mundo de la revista y debutó en la pantalla en 1941, tras haber triunfado en la escena barcelonesa. En 1944, dejó el cine por el teatro, al que regresaría en 1958 para encarnar a la reina Isabel II en *¿Dónde vas, Alfonso XII?* (Luis César Amadori)⁴⁸. Como Celia Gámez, no ocultó su entusiasmo por la causa sublevada durante el conflicto. Se especializó en papeles de vampiresa, que usaba su atractivo físico como instrumento de poder, y adquirió una notable popularidad. Sus grandes ojos negros, su mirada seductora y su cabello rubio eran sus rasgos más característicos. Se le atribuye haber dado el primer beso del cine español con el actor Armando Calvo en *El escándalo* (José Luis Sáenz de Heredia, 1943), la película que le reportó mayor fama y que la consagró como prototipo de vampiresa a la española. Es decir, una destructora de hombres muy familiar, de andar por casa, cuya sexualidad se reducía a ciertas formas de desenvoltura que en aquella España pudo causar cierto impacto⁴⁹.

Un tipo de papel en el que ninguna actriz parecía quedar encasillada, y que Vecino conjugó con el de la bella graciosa, principalmente en diversas comedias dirigidas por Ignacio F. Iquino. Carecía de exotismo y había una cierta vulgaridad en su gestualidad y su risa estruendosa⁵⁰.

No obstante, su forma de contonearse por el plató era tenida como provocativa, con un estilo de vestir un poco atrevido para los cánones del momento, pero que no infringía las normas del decoro. De manera que da la impresión que el cine pasado por el tamiz de la censura franquista presentaba una figura desnaturalizada tanto de la vampiresa como de la chica alegre a las que dio vida Mercedes Vecino en diversas ocasiones. El desafío de género que en el cine norteamericano puede adquirir la mujer fatal o la mujer moderna, aquí se despoja de toda peligrosidad. Los medios también se encargaban de mostrar que tras esa imagen había una mujer feliz madre de familia, que posa orgullosa junto a su hija⁵¹. Casada con el también actor José Jaspe, la pareja aparece frecuentemente en

⁴⁸ AGUILAR, Carlos y GENOVER, Jaume. *Op. cit.* p. 647.

⁴⁹ FANÉS, Félix. *El cas CIFESA...* *Op. cit.* p. 94.

⁵⁰ REY, Endika. "Fulgor y ocaso de la vampiresa en el cine español: Mercedes Vecino", en BOU, Núria y PÉREZ, Xavier. *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos. España. Italia, Alemania (1939-1945)*. Madrid, Cátedra, 2018. p. 69-82.

⁵¹ "La mejor discípula de Mercedes Vecino". *Cámara* n. 26, noviembre de 1943.

reportajes gráficos de actos sociales a los que asisten, pero en cambio nada se cuenta cuando al poco se separaron.

En el último lugar de esta muestra, que no pretende ser completa ni exhaustiva, y a la que después añadiremos algún otro nombre, podemos incluir a Conchita Montenegro (1911-2007), por ser justamente todo lo contrario, como paradigma de la “destrucción de una sex symbol”, en palabras de Núria Bou y Xavier Pérez. Como ya se indicó en un capítulo anterior, la construcción de su imagen estelar merecería una atención mayor, que aquí no puedo dispensarle. Tan solo quiero ahora convenir con los citados autores que quien fuera una estrella internacional que paseó su acentuada sensualidad por Francia, Estados Unidos e Italia, al integrarse en la España franquista quedó reducida a una figura hiératica y asexuada (y víctima de una violación por su carcelero anarquista) en *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942) y en las restantes películas en las que la actriz protagonizó renunciando radicalmente a su erotismo previo, antes de abandonar la profesión de actriz a mediados de la década⁵².

Probablemente esté obviando a otras actrices que ejercieron tímidamente de icono sexual en los primeros cuarenta, pero ninguna alcanza el grado que representa Sara Montiel. Tenemos, por ejemplo, a Isabel de Pomés (1924-2007)⁵³, con algún que otro retrato de estudio en la que se resalta su lado más sensual⁵⁴, pero, en general, ni en la pantalla ni fuera de ella, se explota con insistencia esta faceta de la actriz.

Frente a las tres primeras, Sara Montiel presenta dos diferencias claras. En primer lugar, ella es una jovencita y las otras son mujeres adultas. Paradójicamente, como segundo elemento, la sexualidad de Montiel es más evidente y hasta cierto punto parece más accesible. No solo puede funcionar como objeto de deseo en la pantalla, sino que también en las revistas, a diferencia, por ejemplo, de Mercedes Vecino, cuya vida, aunque no sea canónica, no rompe con los estereotipos de género franquistas.

En las revistas de cine hay otras excepciones que se pueden interpretar como una concesión, limitada, a la escopofilia por parte del lector. Es el caso de algunas actrices

⁵² BOU, Núria y Pérez. Xavier. "La destrucción de una *sex symbol*: Conchita Montenegro", en BOU, Núria y Pérez. Xavier. *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos. España. Italia, Alemania (1939-1945)*. Madrid, Cátedra, 2018. p. 41-53.

⁵³ Isabel de Pomés era hija del actor y director Félix de Pomés. Tras algunos pequeños papeles, obtendrá su primer gran éxito de crítica y público con la comedia sentimental *Huella de luz* (Rafael Gil, 1943) y se convertirá en “una joven estrella de agradable físico y suaves maneras” (BORAU, José L. (ed.). *Op. cit.* p. 350).

⁵⁴ “Isabel de Pomés”. *Cámara* n. 55, marzo de 1945.

extranjeras, de las que no solo se publican fotografías en las que la carga erótica de las modelos es más evidente, sino que a menudo se anclan con comentarios rijosos, con frecuencia humorísticos y a veces de tono reprobatorio, que dirigen la mirada hacia una interpretación lasciva de la imagen; pero siempre de manera más o menos velada, en una muestra más de la doble moral promovida desde las instancias de poder, que a la par que cosifica a la mujer, evidencia la represión sexual masculina⁵⁵.

Pero aquí interesa resaltar que el tratamiento periodístico, y como luego veremos también cinematográfico, que se dispensa a Sara Montiel es, en algunos aspectos, más similar al de las estrellas americanas que a las españolas. En la defensa de los valores tradicionales frente a la modernidad que acechaba desde el exterior, el deslumbrante cine americano era considerado como una punta de lanza para la propagación en España de costumbres nocivas frente a la superioridad moral española⁵⁶. La prensa especializada se encargaba de airear con fruición cómo las estrellas americanas concantaban divorcios y destruían familias como el síntoma más evidente de una sociedad en riesgo. Pero también se mostraba la vertiente doméstica y maternal de algunas divas⁵⁷. De manera más sutil, esa crítica a la modernidad se ‘incorpora’ en las imágenes de las actrices que son consideradas frívolas, y sin embargo, cada vez la representación del deseo erotizado es más explícito.

En este juego en el filo de la navaja de lo visualmente permitido se cuela la figura de Montiel. Tampoco parece casual que ya desde 1945 se dé pie a los rumores sobre propuestas para trabajar en Estados Unidos; algo que no sucede en otros casos. No era infrecuente que las actrices españolas tuvieran una proyección internacional, pero su destino solía ser Europa y sobre todo Latinoamérica. Su conexión con Hollywood no se dará hasta 1950, pero esa proliferación de rumores e informaciones confirman que Montiel era percibida como una actriz diferente, potencialmente cosmopolita y moderna.

⁵⁵ No obstante, cabe recordar que desde que en 1975 Laura Mulvey ("Placer visual y cine narrativo"... *Op. cit.*) abriera un fructífero debate a partir de su propuesta de la cámara cinematográfica como medio de expresión del deseo masculino que convierte a la mujer en un objeto sexual pasivo, ha quedado demostrado que la heteropatriarcal no es la única, sino que existe "toda suerte de miradas raciales, sexuales, etnonacionales o socioeconómicas." (EPPS, Brad. *Op. cit.* p. 254). Así en el caso de las espectadoras, podría dar lugar a formas de identificación y de deseo, no exclusivamente de atracción homoerótica, en el que las mujeres podrían sentir fascinación por el poder y sofisticación de la estrella, como iconos de belleza, moda y consumo... (STACEY, Jackie. *Star gazing...* *Op. cit.*).

⁵⁶ MARTÍN GAITE, Carmen. *Op. cit.* p. 28-34.

⁵⁷ VERNON, Kathleen M. y WOODS PEIRÓ, Eva. *Op. cit.*

Otro factor que facilita esa explotación, aunque limitada, de su imagen erotizada es un prejuicio clasista: su extracción popular y rural. Es el precio que tiene que pagar, o tal vez la razón de su éxito, de su ascenso social. Puede ser que necesitara asumir el riesgo de ser tachada de casquivana para destacar, e hizo de su belleza su mejor carta de presentación. Al fin y al cabo, era una muchachita que había emigrado del campo a la ciudad en busca triunfar en el espectáculo, y hacia ella se dirige a veces una mirada condescendiente y hasta cierto punto libidinosa ante aquello que su físico podría sugerir, ya que en determinados ámbitos, la mujer humilde era tenida por más accesible sexualmente. En este sentido, el franquismo no haría más que incidir en unos discursos que ya estaban extendidos en buena parte de la sociedad durante el primer tercio de siglo. Se trataría de la aplicación de una doble moral, que no solo distinguía entre hombres y mujeres, sino que establecía diferentes patrones éticos femeninos en función de su procedencia social⁵⁸.

Tal como propone Ann Laura Stoler para los estudios coloniales, la categoría de raza no es la única que codifica los rangos sociales, sino que también se entrecruza con las de clase, género y nación en la construcción discursiva de la sexualidad⁵⁹. En nuestro caso, esta idea nos sirve para entender mejor cómo esa virtud moral que se atribuye a las actrices españolas queda diluida y se crea una imagen de Montiel más sensual y sexualmente precoz.

5.3 Dieciséis años que son dieciséis diablillos

A finales de 1945 Montiel ha adquirido una cierta celebridad sin apenas haber despuntado profesionalmente. Compartirá cartel protagonista de nuevo con Fernán Gómez en la comedia *Se le fue el novio* (Julio Salvador, 1945)⁶⁰ [fig. 9]. Una discreta comedia de enredo, en la que, por circunstancias rocambolescas, un funcionario de un país imaginario, trata de cumplir con desgana el encargo de buscar novio a una joven

⁵⁸ ARESTI, Nerea. *Masculinidades en tela de juicio...* Op. cit. p. 54-56.

⁵⁹ STOLER, Ann L. Race and the education of desire: Foucault's history of sexuality and the colonial order of things. Durham, Duke University Press, 1995. p. 115-194.

⁶⁰ La cinta no fue estrenada en Madrid hasta el 1 de agosto 1949 (HUESO, Ángel L. Op. cit. 350-351). Desconozco el motivo de este retraso, así como si fue estrenada antes en otra ciudad, particularmente en Barcelona, donde se rodó. Se ha encontrado también en el número 273 de *Primer plano*, del 6 de enero de 1946, una inserción publicitaria en que Kinefón, la productora de la película anuncia sus últimos títulos, entre el que está *Se le fue el novio*. Podría ser un indicio de que el filme había llegado a la cartelera.

abandonada por su prometido. A lo largo de la película, ella es sometida a juicio por los diferentes pretendientes que la escrutan y valoran, y ella juega con su ‘celestina’ para fastidiarle en su cometido, haciéndose pasar ora por una patana analfabeta, ora por una mujer sofisticada; pero siempre muy atractiva. Luce el cabello rubio suelto, se cambia frecuentemente de vestido, muy maquillada... Alterna estilos diferentes en las diversas citas que el funcionario le concierta, desde una sencillez vulgar a una elegancia exagerada, para acabar descubriéndose como una chica ‘normal’, y no superficial e interesada como inicialmente aparentaba.

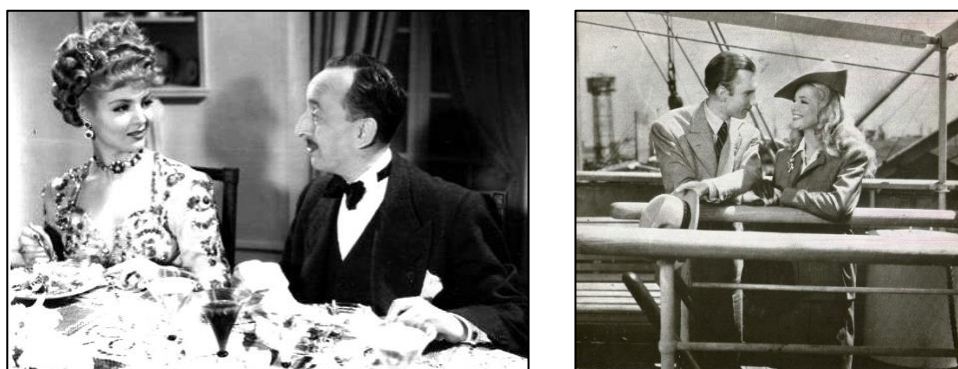


Fig. 9

El enredo sentimental se adereza con un mensaje dirigido también hacia los varones que anhelan disfrutar *sine die* de su condición de solteros libres de ataduras. Su destino inexorable es el matrimonio, al igual que se reafirma que el de las jóvenes es conseguir un marido. Todos los compañeros de promoción de la facultad de Derecho del funcionario continuamente enfurruñado están emparejados, y hasta el profesor universitario más recalcitrantemente solterón y misógino, se ha casado y es padre de dos hijos. Fernán-Gómez encarna en este y otros títulos de estos años a un joven poco agraciado y afectuoso y esquivo con el matrimonio, que lo siente como una losa. Montiel es aquí la mujer que sabe cómo utilizar sus ‘armas femeninas’ para que el varón muerda el anzuelo, mientras que las espectadoras, sentadas en la sala, pueden aprender de sus trucos⁶¹.

El cine de enredo de los años cuarenta y cincuenta contribuye a la idealización de las historias de amor y de los proyectos de vida coyungales. Su enorme popularidad facilitó su incidencia en la construcción de modelos ideales y de las expectativas sobre ‘el otro sexo’. Todo ello sin perjuicio de que, como hemos ido viendo, el público pudiera

⁶¹ GIL GASCÓN, Fátima y GÓMEZ GARCÍA, Salvador . *Op. cit*,

hacer una lectura “subversiva” de estas propuestas de arquetipos ideales de género, particularmente en todo aquello referente a la relaciones amorosas⁶².

El final de la historia es el previsible y los protagonistas se enamoran; pero, para concluir el análisis de *Se le fue el novio*, se debe subrayar que para nuestros propósitos uno de los aspectos más reseñables del filme es que, en diversas secuencias, la cámara se ocupa de mostrarnos a una Montiel muy seductora y hasta provocativa, y parece deleitarse en la observación de su anatomía.

No debiera sorprendernos si nos fijamos en algunos de los reportajes que son publicados con motivo de su promoción. En estos momentos Montiel es una gran desconocida, y son diversas las entrevistas que tienen como objeto trazar un perfil biográfico de la actriz. Además, el hecho de que el rodaje tenga lugar en Barcelona y no en Madrid permite, paradójicamente, que reciba una mayor atención mediática, ya sea por el corresponsal de la revista *Primer plano* o de las publicaciones editadas en la ciudad condal, ya que la actividad cinematográfica es allí menor. En consecuencia, Montiel ocupa un espacio en las páginas de estas publicaciones del que de otro modo carecería.

La revista *Imágenes* narra en un extenso reportaje su breve trayectoria y relata cómo, siendo colegiala con las monjas de Orihuela, Montiel parecía decidida a profesar en un convento. Hay un propósito de crear una imagen beatífica, que queda socavada en la misma descripción que el periodista hace de la escena:

“En las ojos de María Antonia tomó asiento la picardía. Cada mirada suya es un temblor de tierra, una dulce amenaza... Se perfila la nariz respingona, la boca bien dibujada y carnosa, los dientes correctos... Se anuncia en ella el encanto de una seductora mujer, pero la vanidad que debía alborear se convierte en misticismo y contempla con añoranza el vuelo suave de las tocas rnonjiles, dando envidia a las mismas palomas. Le gusta más la fragancia invernal del órgano que el mundano perfume de la gardenia. Y el silencio. Y los rezos a media voz. Y la paz. Y la sombra de la cruz. Como principio y fin de todo... María Antonia se prepara para ingresar como religiosa en un convento.”

No hay engaño. Según avanza el relato de su vida, la imagen que transmite la actriz se explicita:

⁶² RINCÓN DÍEZ, Aintzane. *Op. cit.* p. 77-80.

“Es una muchacha que aparenta diecinueve años, pero sólo tiene dieciséis. Guapa..., (...) el sex appeal ha cumplido dieciséis años. Aquí es la heroína azucarada de novela rosa. En otros climas y en traje de baño, sería la actriz favorita de las tropas o el ídolo público número I”

Pero la conclusión es que ella es una chica sencilla e ingenua, sacrificada y constante en su empeño por ser actriz, que no ha tenido tiempo de salir a conocer Barcelona, ni de tener novio.... y a quien se augura “una carrera de éxitos sin interrupción”⁶³.

Un alma angelical en un cuerpo endemoniado. Podría parecer que es la mirada fascinada de un periodista rendido ante la belleza de la actriz; pero hay otros ejemplos que abundan en el mismo sentido. En ellos, la edad suele ser un tema recurrente en las entrevistas y a menudo se aprecia una situación de incomodidad en el periodista, como si sus apreciaciones sobre la actriz se situaran en un espacio de ambigüedad moral, en el límite de lo permitido, entre el halago complaciente a una menor y el piropo a una mujer. Aquello que se cuestiona no es la expresión pública admiring de la belleza femenina, puesto que ni siquiera cuando estos comentarios insinuantes son groseros eran considerados un modo de acoso sexual⁶⁴, sino la conveniencia de atribuirlos a quien a todas luces es todavía una chiquilla:

“Sara Montiel está en el delicioso intermedio de niña a mujer, de forma que no sabe uno cómo clasificarla si como mujer o como niña. Lo cierto es que sus dieciséis años son dieciséis diablillos”⁶⁵.

En esta crónica desde Barcelona, la actriz explica al corresponsal que en las diversas pruebas cinematográficas que ha realizado para ser contratada ha demostrado que sabe jugar con su vestuario y con el maquillaje para aparentar mayor edad cuando ha sido necesario. Su periplo desde su pueblo natal hasta los estudios también centra buena parte de las preguntas de su interlocutor, en el que se dibuja el estrellato como un medio de ascenso social. Por lo visto, en la redacción madrileña de *Primer plano* el reportaje despertó interés, probablemente como un argumento más con que paliar la endémica ‘sequía informativa’ que soldría acaecer durante los meses estivales. Así, la periodista Sofía Morales es enviada *ex professo* a Barcelona para entrevistarla. Una iniciativa que

⁶³ “Sara Montiel en Barcelona”. *Imágenes* n. 4, julio de 1945.

⁶⁴ MORCILLO, Aurora. *En cuerpo y alma...* *Op. cit.* p. 231-232.

⁶⁵ Torrella, José. “Reportaje de Se le fué [sic] el novio en 2 conversaciones y pico”. *Primer plano* n. 252, 12 de agosto de 1945.

se antoja no habitual, a juzgar porque, como relata la propia reportera, era la primera vez que realizaba un viaje en avión. Morales ya había entrevistado a Montiel en una ocasión, con el formato de un reportaje humorístico, casi surrealista, en la Casa de fieras de Madrid, que no da la impresión de no ser más que un simple divertimento, que ofrece una imagen de jovencita gamberra y simpática⁶⁶. Ahora, fiel al estilo de la periodista, se mantiene el tono desenfadado anterior, pero ya no es un simple juego. En el titular se condensa cuáles son sus dos notas más destacadas: juventud y belleza⁶⁷. En la entrevista, Montiel ya no se muestra como una chiquilla, quizá porque se siente cada vez más segura, y porque, con toda probabilidad, se encuentra más cómoda frente a una periodista joven que no la trata con condescendencia. Se hablan de tú, con familiaridad, a diferencia del usted y de la formalidad de la entrevista con el corresponsal, masculino. También hay un cambio de actitud respecto a los comentarios sobre su edad. Dice que no le gusta le sigan calificando de niña, pues “ya tengo dieciséis añazos”. Cabe intuir que es consciente de que ya no puede aspirar a convertirse en una estrella infantil y se queja de que sus colegas de la prensa “estén siempre machacando que si soy tan joven”.

Durante un tiempo, ella se mueve entre el reconocimiento de que en su vida privada aún viste y se comporta como una niña, y la reivindicación de no ser tratada como tal, porque, dice, ya ha dejado de serlo. Igual se lamenta, como acabamos de ver, de que la infantilicen, que ella misma asegura que se viste de niña porque le avergüenza llamar la atención como mujer y se deja retratar por la calle con unos calcetines blancos de chiquilla⁶⁸.

Pero este equilibrio pronto se rompe en favor de su imagen de mujer atractiva gracias al material gráfico que ilustra sus entrevistas y a los pies de foto que las apostillan, como atestiguan el siguiente reportaje de *Cámara* en que recuerda a una *starlette* norteamericana⁶⁹ [fig 10]. El texto es bastante convencional, aunque muy halagador. Cuenta que le llueven las ofertas y se anuncia su marcha a México con un buen contrato, que aún no está firmado pero el periodista da ya por hecho. Se la presenta como una

⁶⁶ MORALES, Sofía. “Visita en broma a Sara Montiel” *Primer plano* n. 210, 22 de octubre de 1944.

⁶⁷ MORALES, Sofía. “Sara Montiel. La juventud y la belleza”. *Primer plano* n. 253, 19 de agosto de 1945.

⁶⁸ DE BOLANO, Alfonso. “¿Acaso es posible la timidez en los artistas?”. *Cámara* n. 58, junio de 1945.

⁶⁹ ARENAS, Alberto. “A Sara Montiel le ofrecen un contrato para México”. *Cámara* n. 68, 1 de noviembre de 1945.

estrella que ya ha llegado a la cima, si bien, como sabemos, en los siguientes años no pasará de interpretar papeles secundarios o en filmes de escasa relevancia, a pesar de que disfrutará de una popularidad y presencia en los medios que no se corresponde con la trascendencia de sus trabajos. Tan solo subrayar los descripciones de algunas instantáneas en los que se insiste en comentarios como “una fotogenia singularmente atractiva, que la hace una deliciosa intérprete del séptimo arte”; “en la clara mañana, con su ligero atuendo deportivo, parece una figura de portada de revista, una bellísima estampa”; o “esta muchacha, que aún no hace años iba con calcetines, lo reúne todo: juventud, belleza, simpatía, linda figura...”

Son, en cambio, las fotografía tomadas en la azotea del Palacio de la Prensa de Madrid, donde al parecer vivía en esos momentos en un piso que le había facilitado Ángel Ezcurra, aquello que sorprende en cuanto a su pose y actitud ante la cámara. Aparece con una larga caballera rubia y suelta y el pelo ondulado, con las cualidades eróticas que ya se sabe se atribuyen al cabello y más en un contexto de represión moral, en el que la sensualidad se expresa a través de otros cauces⁷⁰. Pero también hay una sexualización evidente en su vestuario. Lleva un atuendo deportivo, con una camiseta de manga corta muy ajustada que destaca su busto y unos pantalones cortos que dejan al aire sus muslos a mitad pierna⁷¹. A veces descalza y otras con unas sandalias de tacón alto, que desmienten que haya vestido así para hacer gimnasia, como se señala en el texto, al igual que la bisutería con la que se ha adornado. El reportaje transmite la idea de que, aunque ya es una estrella (en los años cuarenta, posiblemente ante la carencia de referentes reales, no es infrecuente la rápida entronización de las actrices españolas), sigue siendo una chica formal, en su vida y en su trabajo. ¿Es por tanto una de esas ‘chicas del suéter’ que encarnaba Lana Turner, ejemplo de joven humilde cuya popularidad debía mucho a su físico rotundo? Una prenda barata, sencilla, práctica y ordinaria alcanzaba una significación descaradamente erótica cuando ella la vestía y convertía a la chica de al lado

⁷⁰ BOU, Núria y PÉREZ, Xavier . "Deseo y erotismo en tiempos dictatoriales. *Op. cit.*

⁷¹ Precisamente estas dos prendas, los suéteres ajustados y los shorts, eran utilizadas habitualmente por algunas estrellas norteamericanas, que posaban así desinhibidas ante las cámaras. Los católicos estadounidenses, fundamentalmente a través de la Legión de la Decencia, protestaron insistentemente contra la divulgación de estas fotografías y escribieron cartas a los estudios demandando que sus actrices no vistieran dichas prendas (MCGREGOR, Alexander. *The Catholic Church and Hollywood: censorship and morality in 1930s cinema*. IB Tauris, 2013).

en un objeto de placer *vouyer*⁷². ¿En qué medida no sería vista igual esa jovencita ordinaria recién llegada a la capital?



Fig. 10

No es un reportaje en absoluto habitual para una actriz española, y menos aún tan joven. El caso más similar de una actriz en cuanto al tratamiento periodístico que recibe sería el de Mery Martín (1923-). Casualmente, ella protagoniza unos meses después un reportaje de *Primer plano* cuya sesión fotográfica se realizó también en la terraza del Palacio de la Prensa. Aquí, Martín, “modernísima” en palabras de la periodista, viste un traje de chaqueta elegante, pero sin el atuendo atrevido de Montiel ni su insolente juventud, ya que era cinco años mayor. No obstante, en un par de fotografías posa coqueta, dejando ver sus piernas⁷³. Malagueña de origen sueco, Mery Martín se instaló en Barcelona, donde comenzó su carrera cinematográfica en Emisora Films. Sus facciones nórdicas, especialmente su cabellera rubia, la destacaban del resto de actrices de la época y se especializó en papeles de vampiresa⁷⁴. Una imagen, creada fundamentalmente en sus trabajos con el director Ignacio F. Iquino, que se proyectaría hacia el resto de su carrera, alentada por los devaneos y el corte cosmopolita de sus personajes, que, aunque no superasen los límites establecidos, propiciaban situaciones

⁷² DYER, Richard. *Only Entertainment*. Londres, Routledge, 1992. p. 83-97.

⁷³ MORALES, Sofía. “Sobre la ciudad con Mery Martín”. *Primer plano* n. 290, 5 de mayo de 1946.

⁷⁴ AGUILAR, Carlos y GENOVER, Jaume. *Op. cit.* p. 371-372.

equivocas y sugerentes⁷⁵. Las revistas alimentaron también esa mirada y resaltaron su belleza física, ya fuera a través de la publicación de fotografías sensuales y con un vestuario en el que no faltaban los escotes amplios, los trajes ajustados o los *shorts*, y con calificativos explícitos en los textos como “maravillosamente lozana”, “tan bien formada”, “monumental” o “cañón”. Hasta se la llega a comparar con Jean Harlow, un símbolo sexual de la década de los treinta.

Mantuvo una relación sentimental con el actor italiano Adriano Rimoldi, aireado por los periodistas, y marchó con él a trabajar a Roma en 1950. Un paso más en una carrera particular:

“Lo raro del caso estriba en que el producto de exportación, esta vez, difiere de la versión tradicional: la de la mercancía morena envuelta en falda de lunares y faralaes. Mery Martín es, por el contrario, dorada, espumosa y rubia. (...) La belleza rubia de Mery Martín hará exclamar a muchos: ¡Qué bonita debe de ser España!”⁷⁶.

A su vuelta, tres años después, encontramos una de las pocas confirmaciones en la prensa de la ruptura de uno de estos romances entre artistas: “«Quiero tender un velo sobre el pasado». Ustedes ya comprenderán”, intercalado en un breve texto sobre la fotografía a toda plana en la contraportada interior en la que posa en el Festival de Venecia con al estilo de una *pin-up*⁷⁷. Por ese tiempo, sin explicación alguna, castellaniza su nombre de pila por el de María. Seguirá manteniendo una frecuente presencia en las publicaciones especializadas, tal vez desproporcionadamente elevada respecto a la relevancia de su actividad cinematográfica y de lo que posteriormente ha sido recordada.

5.4 ¿‘Damita’ o *pin-up*?

La oportunidad de participar en una producción que le permitiera ser vista por un público más amplio le llegó con el estreno de *Bambú* (José Luis Sáenz de Heredia, 1945)⁷⁸ [fig. 11]. Aquí coincidía en el reparto con Imperio Argentina, quien todavía era la estrella

⁷⁵ COMAS, Ángel. *Op. cit.* p. 110.

⁷⁶ ABIZANDA, Martín. “Mery Martín, una española rubia que triunfa en Italia”. *Cámara* n. 195, 15 de febrero de 1951.

⁷⁷ *Primer plano* n. 673, 6 de septiembre de 1953.

⁷⁸ Fecha de estreno en Madrid: 15 de octubre de 1945. 49 días en cartel (HUESO, Ángel L. *Op. cit.* p. 54-55).

española más carismática y conservaba su enorme popularidad de la época republicana⁷⁹, en una ambiciosa producción de elevado presupuesto, que pretendía aprovechar la oportunidad de la nostalgia colonial⁸⁰. La presencia de ambas actrices, cuyos personajes mantienen una rivalidad amorosa, ha sido leída como un preludio de un relevo generacional sobre una continuidad bajo unos parámetros estéticos, que quedaría escenificada en el tránsito de la copla al cuplé. Una lectura demasiado teleológica, pero que sí deja adivinar dos modos de reclamo sexual sobre la pantalla, en los que la representación del deseo se mueve entre la mostración y el ocultamiento⁸¹. Así, frente al erotismo velado del gesto, la voz, la sonrisa y el baile de la folclórica, la sensualidad de Sara Montiel resulta más evidente, si bien más constreñida.



Fig. 11

Ambos personajes son presentados en la misma secuencia y su (des)encuentro propicia el arranque de la historia de amor de los protagonistas, Bambú (Imperio Argentina) y Alejandro (Luis Peña). Frente a la caprichosa burguesita hija del gobernador, la bravía e íntegra indígena vendedora de fruta. Ambas bellas y atractivas. Montiel, de

⁷⁹ A pesar de la presencia de Imperio Argentina, quien regresaba a pantalla después de dos años de ausencia, la película estuvo a punto de ser un rotundo fracaso, debido a los problemas ocurridos durante su rodaje por las discrepancias del guionista Joaquín Goyanes, entonces representante y pareja sentimental de la protagonista, con el director. (CASTRO DE PAZ, José Luis. "Sáenz de Heredia en el cine español de los años cuarenta", *Signa* n. 20 (2011). p. 305-333).

El proyecto fue encargado inicialmente a Sáenz de Heredia, quien lo rechazó en primera instancia por encontrar confuso el argumento. Antonio Román pasó a ser entonces el responsable de la realización, pero durante la preproducción surgieron desavenencias con el guionista y la protagonista, que acabaron forzando su despido. (COIRA, Pepe... *Op. cit.* p. 92-93).

Finalmente, Sáenz de Heredia se vio obligado por contrato a filmar *Bambú*. Los enfrentamientos persistieron y el director se limitó a "dejar hacer" a Imperio Argentina, probablemente para evitar la ruptura total. La actriz había sido la gran apuesta de Cesáreo González, quien anticipaba así la que sería su política de estrellas durante las siguientes dos décadas. Por esta película, Argentina cobró la friolera de 800.000 pesetas. Un sueldo que dio mucho de qué hablar cuando se hizo público a mediados de 1944. (Castro de Paz, José Luis y CERDÁN, Josetxo. *Op. cit.* p. 48-50).

⁸⁰ CASTRO DE PAZ, José Luis. "Sáenz de Heredia... *Op. cit.* p. 305-333.

⁸¹ BALLÓ, Jordi y CARNICÉ, Marga. "Los motivos visuales en el erotismo ... *Op. cit.* p. 29-48.

rasgos finos, luce su delicada silueta entallada en un vestido a la moda europea. Argentina, muestra una sensualidad no encorsetada en su traje de campesina. Sin embargo, su pugna por la atención del galán es desigual. La expresividad, la sonrisa, la voz de Bambú no admite réplica. “¡Qué mujer, mi madre!”, exclama Antonio (Fernando Fernán-Gómez), el camarada de Alejandro; mientras que Yoyita (Montiel) no es considerada más que una chiquilla preciosa. Por si hubiera dudas, su personaje desaparece por completo en la segunda mitad del filme. El guion la olvida y deja sin cierre una línea argumental que se presumía relevante.

A efectos de lo que aporta a la construcción de su imagen como estrella su primer título relevante, es oportuno observar que no supone ningún giro ni cambio reseñable y que, en esa tensión apuntada entre su consideración como niña o mujer, la mirada de Sáenz de Heredia la fija como una adolescente ingenua, en contraposición a una madura y más sensual Imperio Argentina. Nunca es puesto en duda que es la única estrella de la película, y que Montiel es simplemente una actriz secundaria. Es el centro de este romance interracial, en el que representa a la indígena que ha de ser civilizada en un modelo de unificación nacional⁸². Un mestizaje en el que Bambú aporta, a través de la música, una fuerza liberadora, aunque primitiva e inferior, a los valores europeos racionales. Las implicaciones últimas de este sincretismo cultural, simbolizada en la historia de amor interracial no llega a consumarse debido a la muerte de los protagonistas, con lo que el mestizaje sexual y cultural se queda únicamente en el terreno de la fantasía⁸³.

Esa voluntad de exaltación del imperialismo español en América queda patente en el estreno de la película, que se convierte en un acto político, con gran presencia en la gala de miembros del cuerpo diplomático de Cuba. Montiel es la única representante del equipo artístico, según se deduce del reportaje de *Primer plano*. No se la menciona en el texto, sino solo en el pie de una fotografía, en la que, “la ya famosa estrella española”, aparece flanqueada por dos caballeros, como suele ser costumbre en este tipo de eventos⁸⁴. En otra página del mismo número, se insiste sobre los rumores de que irá a México a rodar varias películas, y en otra sección que recoge anécdotas sobre la noche del estreno de *Bambú* se constata la atracción que ejerce Montiel en los medios. Recibe,

⁸² LABANYI, Jo. "Feminizing the nation... *Op. cit.* p. 163-182. p. 169-170.

⁸³ DAPENA, Gerard. "Spanish film scores in early francoist cinema 1940-1950", *Music in Art* n. 1/2 (2002). p. 141-151.

⁸⁴ “En solemne función de gran gala se estrenó Bambú”. *Primer plano* n. 262, 21 de octubre de 1945.

como ya he ido apuntando, un trato diferente a cualquier otras estrella española de dieciséis años, pero no en relación a su trabajo, sino a su físico: “Sara Montiel —vestida de blanco, y muy rubia—llamaba la atención por su belleza. Cuando habló ante el micrófono, cinco fotógrafos y el NO-DO dispararon sus placas.” Sin embargo, también se cuenta que se veía a más de uno haciendo esfuerzos para colocarse delante del objetivo de la cámara del noticiario, para luego posar con “fotogénico” aire distraído⁸⁵. Por lo visto, ella no necesitaba postularse, sino que era requerida. Ahora bien, en las críticas cinematográficas no se le concede mayor consideración que la de su condición de actriz de reparto.

“Sara Montiel asegura sus piernas en medio millón de pesetas”⁸⁶ [fig. 12]. No resultaría sorprendente este titular en una revista de fans si la actriz fuera una *pin-up* americana, pero resulta absolutamente inusual que se destaque de este modo la anatomía de una actriz española. Máxime cuando no deja de ser un rumor del que no se aporta la fuente, tomado como pretexto sensacionalista que solo se menciona en el pie de una foto atrevida con pantalón corto, en el que se desliza un comentario insinuante, también normalmente vedado para las bellezas nacionales: “¡Son muchas pesetas y muchas piernas!”.

En la otra imagen que acompaña el reportaje también se sube las faldas hasta más allá de las rodillas, lo que permite subestimarla como “una de nuestras jóvenes vedettes”. Se trata de una foto de una serie realizada en el estudio Campúa, de la que la actriz debió de facilitar a los medios instantáneas en diversas poses. En la mayoría de las publicadas en diversos números, se presenta con su traje de ‘damita’, recatada, formal y con un aire casi infantil. Pero es interesante observar cómo en otras fotos juega deliberadamente con su imagen, tanto en la mirada y en el gesto como en la posición del cuerpo, subiéndose las faldas o bajándose el escote para mostrar los hombros desnudos. La sensación, por tanto, que transmite es que es ella quien toma el control de su propio cuerpo. Unas veces se ofrece como objeto de deseo y otras lo hurta de la mirada del *vouyer*. Veámoslo con mayor detalle.

⁸⁵ “Vestíbulo”. *Primer plano* n. 262, 21 de octubre de 1945.

⁸⁶ ARRABAL, Juan M^a. “Sara Montiel asegura sus piernas en medio millón de pesetas”, *Imágenes* n. 8, diciembre de 1945.



Fig. 12

En la revista *Cámara* podemos comprobar que esa imagen sensual que quiere transmitir no ha sido casual. En otra foto de la misma sesión, publicada a plana completa, aparece con un escote amplio que deja un hombro desnudo y permite vislumbrar el arranque del pecho. El pelo suelto, con una flor, mira al objetivo, sonriendo con sus labios pintados. Está sentada, y parece haberse levantado un poco a propósito la falda vaporosa por encima de sus rodillas, aunque sus piernas quedan en sombras. Una foto que sugiere mucho aunque apenas muestre, de *pin-up*, que tampoco es común entre las actrices españolas⁸⁷ [fig 13]. Sin embargo, unos meses después, *Cámara* publica una segunda foto de la serie, pero cuyo sentido es completamente diferente. Lleva el mismo vestido y el mismo peinado, e incluso se aprecia que repite las sandalias que llevaba en el reportaje de la terraza del Palacio de la Prensa, lo que nos hace pensar que no dispone de un armario muy amplio, como Amparo Rivelles. Pero aquí, la foto la muestra completamente de frente, sin contrastes lumínicos muy acusados, y sobre todo cambia su expresión facial, que nos la muestra como una adolescente en traje de puesta de largo, más angelical y menos insinuante. El escote palabra de honor ha ascendido y convertido en un discreto redondo y la falda de gasa cae hasta cubrir media pantorrilla⁸⁸ [fig 14]. De forma muy similar posa en la publicada por *Radiocinema*, en la que aparece formal, retratada en

⁸⁷ "Sara Montiel". *Cámara* n. 72, 1 de enero de 1946.

⁸⁸ "Sara Montiel". *Cámara* n. 81, 15 de mayo de 1946.

escorzo. Mantiene un aire de una adolescente, con el traje de su fiesta de puesta de largo⁸⁹ [fig. 15]. Es la misma instantánea que unas semanas antes había utilizado *Primer plano* para glosar su belleza sin una excusa mayor que el inminente cambio de estación del año. Se acompaña de otros tres retratos de la actriz, en los que sobresale su cabello rubio ondulado. Especialmente uno de ellos, en el que apoyada la cabeza sobre un cojín o almohada, mira directamente a cámara con el peinado deshecho (aunque con un perfecto y marcado maquillaje de ojos, cejas y labios) y un mechón cayéndole sobre el rostro, que sugiere que acaba de despertar o solazarse entre las sábanas [fig. 16]⁹⁰.

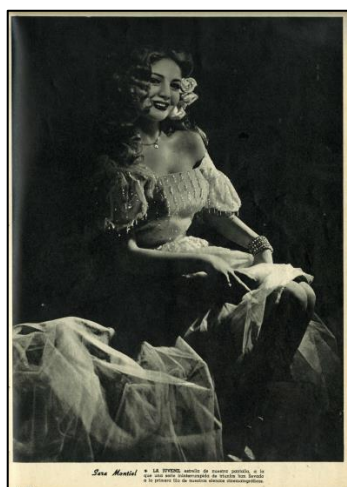


Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16

Tal variedad de actitudes pudiera provocar confusión en algunos varones, tal como deja traslucir el reportaje que estábamos analizando y que resulta muy indicativo.

⁸⁹ “Sara Montiel”. *Radiocinema* n. 118, diciembre de 1945.

⁹⁰ “Sarita Montiel, toda una damita”. *Primer plano* n. 370, 16 de noviembre de 1947.

“La muchachita gentil, de rubias trenzas y calcetines blancos, de mirada ingenua y nariz afilada, sabe ser también mujer. Y nosotros, que esperábamos encontrarla entregada a juegos propiamente infantiles, o comentando cosas intrascendentes junto a compañeras de colegio, no sorprendió, gratamente desde luego, observar que Sarita es una criatura, realmente, pero una niña inteligente, encantadoramente comprensiva, sensible, romántica, que habla, piensa y siente como un juicio, hasta con profundidad y con experiencia”⁹¹.

Buena parte del texto gira en torno a su condición de niña o de mujer, en la que parece subyacer una tensión sobre el tabú de la pedofilia, sobre si Montiel puede ser tratada como objeto sexualizado o no. Tal vez pudiera tomarse como referencia el momento considerado idóneo para que las jóvenes comenzaran a entablar relaciones amorosas los diecisiete, la edad en que las burguesitas celebraban su puesta de largo⁹².

“Y no sabemos, una vez más, si estamos ante un ser de excepción, ante una niña-mujer o una mujer-niña. De lo que sí estamos seguros es de que, sea lo que fuere, es perfecto, encantador y sugestivo. (...) mujer excepcional que sabe serlo siendo niña y sabrá continuar siendo niña cuando sea mujer, para bien del arte español”⁹³.

Junto a las continuas apreciaciones sobre su fisonomía, se establece un correlato entre su desarrollo físico y su madurez psicológica, tal como se desprende de la cita anterior. Sin embargo, la entrevista está plagada de comentarios del periodista, varón, que infantilizan o ridiculizan sus declaraciones, reacciones y gestos. El texto está trufado de expresiones como: “esta muñequita rubia de bellos ojos azules”; “con un gracioso mohín en sus bien dibujados labios”; “Sara palmorea encantada”; “haciendo graciosos gestos con sus manos”; “ingenuamente alborozada”; o “suelta a su melena rubia como una cascada de oro”. Parece como si la intención del autor fuera que las palabras de la actriz sonasen ridículas, vacías, pueriles o pretenciosas.

Y todo ello combinado con un discurso religioso y patriótico que resulta impostado y que casa mal con su imagen de estrella. No parece propio de la Sara Montiel que conocemos que, tras referirse al esfuerzo y sacrificio que le ha comportado llegar hasta aquí, añada:

“- (...) Y, sobre todo, con fe. Con una fe inquebrantable en Dios Nuestro Señor.

⁹¹ ARRABAL, Juan M^a. “Sara Montiel asegura sus piernas en medio millón de pesetas”, *Imágenes* n. 8, diciembre de 1945.

⁹² MARTÍN GAITE, Carmen. *Op. cit.* p. 139.

⁹³ ARRABAL, Juan M^a. “Sara Montiel asegura sus piernas en medio millón de pesetas... *Op. cit.*

Al terminar la frase, Sara eleva sus ojos a un precioso cuadro religioso que adorna la entrada del pasillo. La estrella ha dado rienda suelta al fervor de sus sentimientos, casi místico, que un día, no muy lejano, le hicieron pensar en trocar las sedas mundanas por la austeridad de las de las tocas monjiles y consagrar su vida a Dios, Principio y Fin de todas las cosas.”⁹⁴

Al discurso religioso, se agrega un discurso patriótico, al ser preguntada por su máxima ambición artística:

“- Pues... hacer una película muy buena, auténticamente española, con folclore «verdad», que sirva para mostrar al mundo cómo somos los españoles en nuestra tierra. Y luego, ir a América. Pero no por lucro, sino por llevar a aquellas tierras, donde tantos españoles hay, algo que les recuerde su patria y les haga sentirse orgullosos. Por eso me gustaría hacer una película de folklore que tuviera éxito, pero no por mí -vuelve a repetir con un gesto decisivo de su bello rostro-, por España. Puedes decirlo así, porque quiero a España y deseo su triunfo más que el mío.”⁹⁵

Si estas palabras, como el resto fueron realmente pronunciadas por ella, lo desconocemos. Hay que tener en cuenta, no obstante, que todas ellas suelen ser entrevistas en las que las declaraciones son captadas a vuelapluma, y a menudo reelaboradas por el reportero. Sí se puede constatar, que la entrevista tiene un tono moral y religioso que es poco habitual. Parece como si Montiel lo hubiera estudiado y ofreciera la imagen que pudiera resultar más conveniente. Es probable que Enrique Herreros anduviera detrás y le hubiera ayudado a preparar estas respuestas tan formales y estandarizadas.

Sus siguientes dos rodajes, *El misterioso viajero del Clipper* (Gonzalo Delgrás, 1945)⁹⁶ y *Por el gran premio* (Pierre Caron, 1946)⁹⁷, fueron cintas que no obtuvieron una gran resonancia. La primera es calificada por *ABC* como una desafortunada parodia del género policiaco y de misterio, en la que “Sara Montiel, que en otras ocasiones se ajusta a los papeles que le encomiendan y logra, a veces con su belleza y sus dotes de actriz buenos efectos, no merece ahora el asentimiento a su labor”⁹⁸. Uno de los escasos reportajes que se le dedica a la película es con motivo de su rodaje, en el que tanto la

⁹⁴ *Ibidem.*

⁹⁵ *Ibidem.*

⁹⁶ Fecha de estreno en Madrid: 3 de febrero de 1949. También aparece titulada como *El viajero del Clipper* (HUESO, Ángel L. *Op. cit.* p. 410-411). Nuevamente, desconozco si fue estrenada previamente en alguna otra ciudad. Se trata también de una producción modesta rodada en Barcelona, y no es descartable que llegara antes a la cartelera en esta ciudad.

⁹⁷ Fecha de estreno en Madrid: 23 de enero de 1947 (*Ibidem.* p. 318-319).

⁹⁸ DONALD. “Estrenos en los cines”. *ABC*, 2 de abril de 1949.

pregunta del corresponsal como su respuesta son indicativos de la impresión que causa la actriz como del peso y tono del filme:

“- ¿Otro diablillo con faldas, como en «Se le fue el novio»?

- No; aquí soy más seriosilla. Hasta casada y todo. Pero no es tan importante mi papel como en «Se le fué el novio»”⁹⁹.

Por el gran premio tampoco merece una mayor atención. Su compañero de reparto es Tony Leblanc, y si acaso lo más significativo de su promoción es que por primera vez detecto en la prensa especializada que se da pábulo a un rumor sobre un posible *affaire* entre dos artistas:

“Hay en estos momentos una noticia —o rumor, que nosotros nada afirmamos— que salta a la actualidad cinematográfica con cierta ternura y emoción. La noticia, valiosa para los aficionados a Ecos de Sociedad, tiene su arraigo en «Por el gran premio» película a la que pertenece esta fotografía de Sarita Montiel y Tony Leblanc. Los dos hacen en la citada película de jóvenes enamorados a quienes las calamidades e intrigas no les hacen desistir de ese amor tan juvenil y tan tierno que se profesan. Ellos continúan su amor, llevando su pensamiento al calor de la lumbre de un nuevo y feliz hogar. ¿Sería en la escena que representa esta foto donde nació la chispa de ese amor?”¹⁰⁰

Dos notas se desprenden de este texto que abundan en la contradictoria percepción que genera la figura de Montiel. Por una parte, como se ha comentado, el hecho inusual que se lleve el flirteo con su *partenaire* más allá de la pantalla. Por otra parte, que esa posible relación sea tratada como un coqueteo juvenil, nada malicioso, lo que a su vez permite situarla bajo el paradigma de un proyecto formal de noviazgo. Un “juego inocente de la seducción” que tenía como objetivo último desembocar en el matrimonio, frente aquella seducción ‘inmoral’ o ‘delictiva’ que practicaban las mujeres de ‘mala vida’¹⁰¹.

En cualquier caso, según cuenta Montiel en sus memorias con cierta verosimilitud, en tanto que precisamente huye del sensacionalismo que sí preside otros pasajes del libro, entre ambos intérpretes solo hubo una gran amistad. Ella se refiere siempre a Leblanc con cariño y recuerda que frecuentaba la casa de sus padres, guardeses del Museo de Prado¹⁰².

⁹⁹ TORRELA, José. “Crónica de Barcelona. El viajero del Clipper”. *Primer plano* n. 268, 2 de diciembre de 1945.

¹⁰⁰ GARCÍA, Pío. “Positivo sin revelar”. *Primer plano* n. 288, 21 de abril de 1946.

¹⁰¹ MORCILLO, Aurora. *En cuerpo y alma... Op. cit.* p. 244-245.

¹⁰² MONTIEL, Sara. *Op. cit.* p. 104.

Una última cuestión que comentar sobre *Por el gran premio* es relativa al tratamiento que se otorga a su personaje. Ella interpreta a una periodista que cubre la Vuelta ciclista a España. Una mujer en un mundo casi exclusivamente masculino como es el del periodismo deportivo, y cuya presencia no deja de ser reducida en el mundo entre los profesionales de la información en general¹⁰³. Es interesante la opinión que, en un reportaje de *Cámara* sobre el filme, el reportero vierte acerca de cómo sus compañeras de profesión son retratadas en la pantalla. El autor escribe que “deben ser, necesariamente, jóvenes y agraciadas”, pues así son como Hollywood las muestra, ignorando que sucede igual con la inmensa mayoría de personajes femeninos protagonistas. A continuación, desliza una mirada indulgente hacia quienes considera advenedizas o secundarias:

“En España hay lo menos media docena de señoritas reporteros, algunas de las cuales alternan su periodismo, vario y audaz, con literatura de altos vuelos y poesía. En ocasiones, la mujer tiene mayores posibilidades de triunfo, por un más fácil acceso a la intimidad de los sujetos -sobre todo las artistas de cine o teatro- motivo de una encuesta. En la diaria lucha callejera, ellas, por el contrario, poseen muchos menos medios. Aun así saben defenderse muy bien”¹⁰⁴.

¹⁰³ Durante el primer tercio del siglo XX ya hubo diversas mujeres que destacaron en el mundo del periodismo, si bien su reconocimiento, dentro de la propia profesión, fue muy inferior al de sus colegas varones. Fue durante el período republicano cuando estas mujeres comenzaron a tener una mayor aceptación pública, lo que posibilitó que sobresalieran algunas firmas femeninas (LUENGO, Jordi. "Claves identitarias desde la memoria hemerográfica: mujeres periodistas en la conformación de nuevas libertades (1900-1936)", *Arenal: Revista de historia de mujeres* n. 1 (2007). p. 111-135). En el caso de las revistas cinematográficas, mientras que los *fan magazines* estaban mayoritariamente escritos por mujeres, no ocurría igual en las publicaciones españolas durante ese mismo período. El ‘cinéfilo’ era la pluma respetada, y por ello algunas escritoras utilizaron seudónimos masculinos para sus artículos. (COUTEL, Évelyne. *Les stars et la cinéphilie... Op. cit.*).

¹⁰⁴ SOBRADE, J. “Aventuras de una chica de la prensa en la Vuelta a España”. *Cámara* n. 82, junio de 1946.

Capítulo 6. Pergeño de mujer fatal (1946-1950)

Regreso de nuevo a la trayectoria de Sara Montiel para reiterar que, a pesar de la insignificancia real de estos dos últimos filmes, llama la atención que es una de las actrices españolas que aparece con mayor frecuencia en *Primer plano*. Por ejemplo, aun cuando en esta época el semanario lleva en portada solo actrices internacionales, a ella se le dedica la primera plana de la revista, en la que luce, en un retrato del estudio Campúa, su rizada melena rubia, a la vez que muestra una amplia sonrisa y una mirada tan expresiva como inocente¹.

En uno de estos artículos en el que ella es noticia, vale la pena detenerse en los “dos tipos de actriz que ella quiere fundir en su personalidad”²: Greer Garson y Betty Grable. Una fusión que ilustra bien la imagen contradictoria que ella está transmitiendo en las entrevistas. Ambas estrellas representaban dos modelos antitéticos de mujer durante la II Guerra Mundial. Una era la ama de casa británica resistente y la otra la *pin-up* que consolaba a los soldados americanos en el frente. Probablemente, Montiel al mirarse en Garson querría ver el reflejo de sí misma como una actriz muy reconocida por sus dotes interpretativas, unido a los valores de heroicidad, nobleza o altruismo de *La señora Miniver* (William Wyler, 1942)³.

La elección de Grable no parece un desiderátum sino una identificación más real. Era una estrella de enorme popularidad precisamente gracias a su físico y a su imagen sensual, pero que resultaba atractiva para ambos sexos, y que además era relacionada con la ambición personal y el ascenso social⁴. Un icono, como ya se ha desarrollado en el capítulo segundo, que nos remite a las ilustraciones de mujeres que circularon abundantemente entre los soldados americanos en el frente, pero que en España no fueron distribuidas, al menos a través de las revistas cinematográficas. En cualquier caso, en estos momentos la representación visual de Montiel nos introduce en ese imaginario de chicas de calendario, objetos de la fantasía heterosexual masculina. Pero sin negar lo evidente, también la imagen de nuestra estrella podría ser interpretada asimismo con

¹ *Primer plano* n. 278, 10 de febrero de 1946.

² BARREIRA. “Una película muy frívola y otra muy dramática le gustaría hacer a Sarita Montiel”, *Primer plano* n. 283, 17 de marzo de 1946.

³ HAMAD, Hannah. “Greer Garson”, en GRIFFIN, Sean. *What dreams were made of: Movie stars of the 1940s*. Piscataway, Rutgers University Press, 2011. p. 142-164.

⁴ WILLIAMS, Melanie y WRIGHT, Ellen. *Op. cit.* p. 543-559.

algunos de los atributos que encarnaban las *pin-up* del período bélico, como expresión de agencia sexual, moda y consumo, independencia, carrera profesional...⁵

En esta dirección parece dirigirse Sara Montiel. Durante los primeros compases de carrera, podríamos describir su imagen como la de un jovencita dócil y bella, sumamente atractiva, alrededor de la cual pululan los hombres que tratan de conquistarla, mientras ella se deja querer. Hay una reificación de su cuerpo, pero todo tamizado por la censura. El siguiente paso, alimentado también por un cambio en los personajes de sus películas, es la toma de consciencia de su propia belleza, de su poder de seducción. Hasta el punto de que, como veremos, llega adoptar algunos rasgos de mujer fatal, ‘a la española’. Este tránsito se constata a través de tres de sus películas: *Mariona Rebull*, *Locura de amor* y *Pequeñeces*, que son las de su mayor éxito en esta etapa. Títulos con relatos próximos al melodrama, en los que Montiel es la antagonista que tiene como rival a la pareja legítima (ya sea el recuerdo de la esposa difunta, la real o la amante oficial, respectivamente). Su perfidia o su comportamiento indecente puede albergar un buen corazón, y en ese caso disponer de una oportunidad de redención. Pero esos personajes puestos al servicio de una lección moral proyectan a su vez otras cualidades muy atractivas, que pueden ser interpretadas en el sentido contrario al ideal de género franquista de sumisión y recato que se quiere transmitir. Esa ‘otra’ es una mujer activa, seductora, independiente, segura de sí misma...

6.1 La primavera de una naciente estrella

Mariona Rebull (José Luis Sáenz de Heredia, 1947)⁶ representa un primer punto de inflexión en su carrera. Cuenta que aspiraba al papel de protagonista, que fue para Blanca

⁵ BUSZEK, Maria E. *Op. cit.* p. 185-230. Asimismo, se debe recordar que con el regreso de las tropas se revertirá esta situación. A la masiva movilización durante la guerra seguirá el repliegue de las mujeres al hogar y la recuperación del discurso de la domesticidad, en el cual participaron intensamente los medios de comunicación. Una reelaboración del modelo tradicional de la perfecta casada que tuvo un amplio arraigo internacional, ligado, además, a la expansión del consumismo. (NASH, Mary. *Mujeres en el mundo...* *Op. cit.* p. 161-162).

⁶La película fue estrenada en Barcelona el 5 de abril de 1947, donde permaneció 72 días en cartel, y su presentación en Madrid fue unos días después, el 14 de abril (HUESO, Ángel L. *Op. cit.* p. 255-256). Se trata de la adaptación al cine de las novelas de Ignacio Agustí *Mariona Rebull* y *El viudo Riús*. La cinta fue uno de los éxitos de la temporada, especialmente en Barcelona, por tratarse del retrato de una familia industrial catalana de fines del siglo XIX y desarrollarse a través de algunas las imágenes y tópicos más extendidos de la ciudad (CAMPORESI, Valeria. *Para grandes y chicos...* *Op. cit.* p. 86).

de Silos, pero que para compensarle el director alargó un poco su intervención⁷. Montiel interpreta a Lula, una joven bailarina con quien el empresario catalán Joaquín Rius (José María Seoane) intima durante una estancia en Madrid. Ella le sigue por sorpresa en el mismo tren de regreso a Barcelona, pero él la rechaza. Lamenta que se haya hecho ilusiones, esa expresión tan en boca de las jóvenes de la posguerra [fig. 17]. Le suplica que vuelva a Madrid y se olvide de él. Le ofrece dinero y ella lo rechaza y abandona el compartimento. Al momento es el ‘viudo Rius’, a quien llaman así porque no se le ha visto con otra mujer desde el fallecimiento de su esposa, quien va a buscarla y le pide disculpas por su brusquedad. Para justificar su comportamiento, le confiesa la tragedia de su vida, marcada por un matrimonio infeliz y por el adulterio de su mujer y su muerte en brazos de su amante. Ella fue una de las víctimas del atentado anarquista en el Teatro del Liceo.

El reencuentro tendrá lugar pasado el tiempo en Barcelona. Lula ha alcanzado un cierto éxito como cupletista y sobre este personaje de artista del espectáculo finisecular empieza a transformarse su figura. Cabe recordar el significado que el cuplé aún conservaría en el imaginario colectivo de los años cuarenta como expresión de un tiempo de avance hacia la modernidad, aunque a la vez arraigado en los valores tradicionales, y un espacio de transgresión sexual. Especialmente durante la primera década del siglo que recrea la película, cuando predominaba el tono sicalíptico, con las canciones de doble sentido, como *El tipitón* que interpreta Montiel, y una gestualidad que enfatizaba la picardía de las letras. El filme retrata, aunque tangencialmente, ese ambiente en que las artistas encontraban en su talento o en las relaciones con alguno de sus admiradores adinerados su modo de escapar de la pobreza⁸. En los años cuarenta, las cupletistas de la sicalipsis se reconvirtieron en artistas ‘decentes’, si bien se mantendría en el imaginario colectivo la imagen de aquello que representaron en los tiempos precedentes. Parte de ese modelo se reproduce de forma residual en las folclóricas andaluzas y en las cantantes de copla que fueron modeladas como iconos aceptables de sexualidad⁹.

Ahora, aquella chica humilde se ha convertido en una joven llamativamente sofisticada, moderna y cosmopolita. Una apariencia que se marca exageradamente

⁷ MONTIEL, Sara. *Op. cit.* p. 103.

⁸ SALAÛN, Serge. *El cuplé (1900-1936)*. Madrid, Espasa Calpe, 1990.

⁹ WOODS, Eva. "From rags to riches: the ideology of stardom in folkloric musical comedy films of the late 1930s and 1940s", en LÁZARO-REBOLL, Antonio y WILLIS, Andrew. *Spanish Popular Cinema*. Manchester, Manchester University Press, 2004. p. 40-59.

mediante un sombrero enorme y el perrito con el que juega en brazos. Ha experimentado una transformación tal, que cuando Rius acude al café donde han quedado en verse, queda impresionado y no se atreve a presentarse. Se limita a enviarle unas flores con una nota en la que le dice que ha llegado a la cita con veinte años de retraso.

Sin embargo, no puede resistirse a su atracción, y acude al cabaret en el que actúa. Sobre el escenario, Lula viste como las cupletistas de la época: Traje de lentejuelas, con hombros al descubierto, que le ciñe el busto y permite el vuelo de las faldas cuando baila para dejar sus piernas al descubierto [fig. 18 (fotografía tomada en el plató, pero que no forma parte del metraje)]. La canción resulta de igual modo insinuante, aunque carece del impacto que tendrán más adelante sus interpretaciones en *El último cuplé*. Aquí, la puesta en escena documenta cómo era el ambiente del espectáculo, pero la cámara no nos presenta el cuerpo de Montiel como un desafío a las convenciones de género, como sí hará diez años después. Su forma de cantar ya apunta hacia una gesticulación exagerada, pero no hay primeros planos que la enfatizen. Su presencia física también rezuma sensualidad, pero se difumina entre planos conjuntos. Ella no es la protagonista del filme, y la intención del director no es sublimarla. Y por supuesto, el contexto histórico es diferente. Aún no estamos en los albores de una apertura hacia nuevas formas de feminidad.



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19

Pero con todas sus limitaciones, la apuesta ya está ahí. Especialmente su caracterización seductora, sobre el escenario y fuera de él. Para aquellas divas del espectáculo, el escándalo, íntimamente relacionado con su cuerpo y sus relaciones sentimentales, era el motor de su fama.¹⁰ En *Mariona Rebull*, el personaje de Montiel, aunque se sabe una mujer de mundo, no trasgrede los códigos normativos y es consciente de sus renunciaciones. De aquellas que debe hacer para propiciar para que se difumine la

¹⁰ CLÚA, Isabel. *Cuerpos de escándalo... Op. cit.* p. 110-142.

obnubilación que él siente hace ella, ya que sabe que aquello que verdaderamente el viudo ansía es la reconciliación con su hijo. Y de aquellas otras renunciaciones que se derivan del camino que ella ha escogido y que son precisamente las mismas que él recupera al final de la película: una familia. De modo que aparentemente acepta la proposición del empresario de retomar aquella huida por Europa que él no se atrevió a emprender años atrás. Ella le asegura que le espera arreglando los preparativos mientras él va a por su equipaje. Pero cuando sale de la casa, manda a su asistente que si “ese señor” regresa, cosa que duda, le diga que no está en casa. Ya sola, sigue bebiendo de su copa de champán [fig. 19].

Pese a que se advierte del precio a pagar por su elección, es, por tanto, una de las raras excepciones del cine de posguerra en que la cupletista no es caracterizada como una frívola devorahombres, que destroza matrimonios¹¹. Ella, no. Al menos, todavía no. No obstante, a pesar de que su participación en el filme fue poco destacada, contribuyó a arrumbar su aire de actriz adolescente. No en vano, se cuenta que le han propuesto “hacerla vedette de una revista musical, ya que Sarita, además de su belleza, de su juventud, de su admirable figura, de sus dotes de actriz, posee una magnífica voz”. Se asegura que “es ahora la actriz de moda. Una moda bonita”. Por ello, está recibiendo una “lluvia” de proposiciones de contratos, que incluye un rodaje en Londres y y otro en México con Cantinflas¹².

En los materiales promocionales de la película, sin embargo, su nombre no se destaca o simplemente se omite y ni siquiera parece, a tenor de las crónicas periodísticas, que asistiera a las galas del estreno en Madrid o Barcelona. Igualmente, en las críticas del filme su interpretación pasa bastante desapercibida, más allá de una sucinta valoración positiva de su trabajo. Tampoco ninguno de esos proyectos internacionales que acabamos de mencionar se llevará a cabo. Pero, con todo, da la sensación de que buena parte del público se había quedado tan afectado por su imagen, como el personaje de José María Seoane en la película.

Esa percepción también se plasma en los medios, que en algún caso llega a hacer explícita esa conexión entre el personaje de Lula y su intérprete cuando dice de la actriz: “Pues que al margen de la frivolidad que exhibe exteriormente, casi como un sistema

¹¹ GIL GASCÓN, Fátima. *Op. cit.* p. 106-107.

¹² GARCÍA, Pío. Una foto, una noticia”. *Primer plano* n. 339, 13 de abril de 1947.

publicitario de su arte de cupletista, posee un fondo humano y sentimental”¹³. El titular del reportaje (“La señorita primavera es generosa para Sara Montiel”) tampoco deja dudas de cuál es la mirada del periodista, quien, después de una descripción física que dice no poder terminar “no sea que la primavera me sople el corazón”, la identifica directamente con la estación: “Sarita Montiel, con sus diecisiete años, sus ojos risueños, su boca alegre, sus pómulos frescos y su talle esbelto, también es primavera”. La metáfora tiene poco de inocente.

Acto seguido, no muestra reparos en preguntarle si cree que “su belleza y su admirable figura” han influido en sus éxitos cinematográficos. Ella sabe salir al paso de unos presupuestos que no se suelen asignar a otras actrices españolas, pero no se libra de una cierta condescendencia en el trato, que se manifiesta especialmente en la toma de las fotografías que ilustran el reportaje. Montiel le hace una propuesta y él evita interferir, ya que “la elección de las poses debe formar parte de tu personalidad”, para después expresar en los pies de foto la impresión de vulgaridad que le causa la actriz: “Adopta las posturas que suelen elegir las alegres modistillas madrileñas en las clásicas fotografías de los domingos primaverales” [fig. 20]. La observación, aunque tal vez desconsiderada, es precisa, pues la instantánea se asemeja, incluso en el vestuario y peinado, a otras en que jóvenes se retrataban emulando a sus actrices preferidas¹⁴, en un gesto que indica una negociación de la propia identidad con la de las artistas, que es fuente de placer y fascinación¹⁵.

Nos remite a la vertiente ordinaria de las estrellas que las aproxima a sus seguidoras, mientras que su faceta extraordinaria se muestra en el resto de fotografías que acompaña el reportaje, como también reconoce el periodista al señalar que “lejos del bello parque madrileño, Sarita Montiel vuelve a ser la estrella cinematográfica que conoce la importancia de las poses como exaltación de su natural fotogenia”. Especialmente en algunas de estudio en la que destaca su sexualidad en el maquillaje muy marcado de ojos y labios y el pelo suelto y alborotado [fig. 21]. En otras dos, se mira coqueta a un espejo, consciente de su propia belleza [fig. 22], en una representación narcisista y sensual de la

¹³ GARCÍA, Pío. “La señorita primavera es generosa para Sara Montiel”. *Cámara* n. 105, 15 de mayo de 1947.

¹⁴ ROSÓN, María. *Género, memoria y cultura visual... Op. cit.* p. 229-257.

¹⁵ STACEY, Jackie. *Star gazing... Op. cit.* p. 126-175.

feminidad, tan próxima a las estrellas americanas¹⁶ como alejada del ideal franquista de modestia y virtud.



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22

En su tipología del estrellato durante el franquismo¹⁷, a la que ya me he referido en otros pasajes, Vicente Benet designa a la Sara Montiel posterior a *El último cuple* como exponente de una “fórmula icónica estable” que nos permite asimilar su nombre a unas características de sobra conocidas. No obstante, en sus primeras películas se ajusta más a la “fórmula de hibridación y experimentación”, ya que participa en proyectos divesos y hay una negociación constante de su imagen con el público. Así nada tiene que ver su personaje de *Mariona Rebull* con el de *Alhucemas* (José López Rubio, 1948)¹⁸, a pesar de estar ambientadas ambas en una época próxima. De una mujer independiente en los límites de lo moralmente aceptable, se convierte en la prometida de un oficial español

¹⁶ SALZBERG, Ana. *Beyond the looking glass: Narcissism and female stardom in studio-era Hollywood*. Oxford, Berghahn Books, 2014.

¹⁷ BENET, Vicente J. "Tipologías del estrellato durante el franquismo... *Op. cit.*

¹⁸ Fecha de estreno en Madrid: 6 de febrero de 1948, “en sesión de gran gala patrocinada por la Dirección General de Propaganda” (HUESO, Ángel L. *Op. cit.* p. 33-34).

destinado en el Rif, que perderá allí la vida en una acción militar. La conocemos mientras espera en Madrid un permiso de su novio para casarse, y que como este se retrasa, deciden hacerlo por poderes, con su compañero de armas el capitán Fernando Salas (Julio Peña) como representante. Ella es una joven modosa, tímida, de actitud sumisa y cuyo único horizonte es el matrimonio y atender a su marido. Cuando está preparando el equipaje para viajar a África, llega el fatídico telegrama que cambiará su vida. Esa es la última secuencia en la que participa su personaje. El resto, debe imaginarlo el espectador. Pero se vislumbra un futuro para aquella jovencita. Viuda de un héroe militar con el que realmente se casó cuando ya estaba muerto.

La prensa especializada le dedicó una atención tan fría y escasa como al parecer suscitó la película entre el público. *No-Do* ofreció una noticia sobre su rodaje, con ocasión de la visita al estudio de la hija del Jefe de Estado¹⁹, siendo entre las revistas cinematográficas, la filofalangista *Radiocinema* la que mostró mayor interés por la cinta. En el titular de uno de sus reportajes sintetizaba de manera exacta cuál era la función de los personajes femeninos, interpretados por Montiel y Nani Fernández: “Dos mujeres en una película de hombres. Aliento y estímulo de la victoria”²⁰. El texto, de contenido más político que cinematográfico, recuerda la gesta militar de Alhucemas y, dirigiéndose al lector con un tono patriótico y nostálgico, incide en la idea del destino imperial español.

Ellas son el descanso del guerrero, y, a la vez, las que sufren la ausencia, muerte o heridas de los suyos. En este caso, su misión patriótica no está ligada a la maternidad y a su deber de criar y educar hijos para la Nueva España²¹, sino directamente al apoyo moral y físico en retaguardia. “Santuario de virtudes”, sus valores son la ternura, la abnegación y la firmeza. Ellos en el frente, y por extensión en la esfera pública; ellas en la esfera privada.

“Madres y hermanas, esposas y novias, sirvieron de aliento y de consuelo al que en tierras lejanas peleaba por la grandeza de España” (...) esta noble contribución de la mujer española en el heroico quehacer de nuestra historia”²².

¹⁹ “Cinematografía”. *Noticiero No-Do* n. 251 B, 27 de octubre de 1947. Sin audio.

²⁰ SÁNCHEZ, Alfonso. “Dos mujeres en una película de hombres”. *Radiocinema* n. 141, noviembre de 1947.

²¹ Véase, entre otras, DI FEBBO, Giuliana. “La cuna, la cruz y la bandera... *Op. cit.*”

²² SÁNCHEZ, Alfonso. “Dos mujeres en una película de hombres”. *Radiocinema* n. 141, noviembre de 1947.

La secuencia final de la película resulta muy elocuente. Tras la muerte de su amigo, el capitán Salas ha regresado a África y participa en las operaciones del desembarco que da nombre al filme. El comandante de su destacamento es herido mortalmente y le encarga tomar el mando. El personaje de Peña arenga a los soldados y los guía hasta alcanzar el objetivo, pese a que una bomba le ha explotado cerca y le ha dejado ciego. Un encadenado nos traslada a un aula de la escuela militar donde está narrando la historia a los cadetes. Le acompaña la hermana del comandante, que le lleva del brazo, puesto que ha perdido la vista. Podemos imaginar que ahora es su esposa, su “sostén y estímulo”²³.

En marzo de 1948, llegaron a la cartelera de Madrid sus dos siguientes películas. En *Don Quijote de la Mancha* (Rafael Gil, 1947)²⁴ interpretaba a la sobrina del caballero andante. Un papel secundario en una producción muy celebrada, pero en la que su presencia fue bastante ignorada. *No-Do* también acudió al rodaje para cubrir la visita de Carmen Polo, aunque esta vez Montiel no intervenía en la grabación.²⁵ La vemos en las fotos de algunos reportajes, en los que, a lo sumo, se la cita como actriz reparto. Sin embargo, *Primer plano* le dedica una portada en color caracterizada como su personaje²⁶ [fig. 23].

6.2 Miguel Mihura: Confidencias entre líneas

Más destacada fue su participación en *Confidencia* (Jerónimo Mihura, 1948)²⁷ [fig. 24]. Un drama de suspense psicológico en el que representa a la chica bonita que se entrecruza en la amistad de los dos protagonistas. Su personaje da pie a la historia romántica que transcurre paralela al verdadero conflicto de la trama, que afecta la camaradería entre Carlos (Julio Peña) y el doctor Barde (Guillermo Marín). El primero es un periodista que descubre que su amigo, un prestigioso cirujano, tiene una enfermedad mental y que cuando era universitario mató a dos mujeres. Se debate entre la lealtad a su compañero y el miedo a que vuelva a asesinar, especialmente a la joven alegre y vivaracha de la que ambos se han enamorado. Finalmente, Carlos consigue ingresar a su amigo en un sanatorio y es quien se queda con la chica.

²³ SÁNCHEZ, Alfonso. “Dos mujeres en una película de hombres”.

²⁴ Fecha de estreno en Madrid: 2 de marzo 1948, en “sesión de gala patrocinada por el Ministerio de Educación Nacional” (HUESO, Ángel L. *Op. cit.* p. 128-129).

²⁵ “Cinematografía”. *Noticiario No-Do* n. 229 B, 4 de agosto de 1947. Sin audio.

²⁶ *Primer plano* n. 369, 9 de noviembre de 1947.

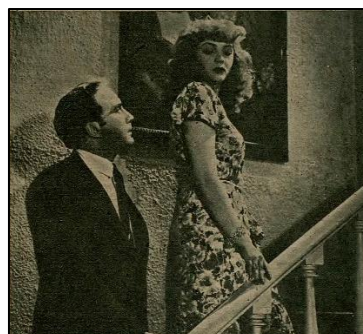
²⁷ Fecha de estreno en Madrid: 8 de marzo de 1948 (HUESO, Ángel L. *Op. cit.* p. 95-96).



Fig. 23



Fig. 24



El personaje de Sara Montiel recuerda al de la joven resuelta de la comedia *Se le fue el novio*, aunque ahora su poder seducción es más patente. Es coqueta y viste a la moda, y no siente rubor por exhibirse en bañador en la playa, en una larga secuencia en la que no se anuda el albornoz a la cintura y permite observar su figura y sus piernas al aire.

A pesar de que pertenece a una familia acomodada, quiere trabajar de reportera en el periódico que dirige Carlos. En ese primer encuentro, se presenta en la redacción fingiendo ser una esposa maltratada por un marido borracho y que necesita trabajar para dar de comer a sus dos hijos. Una coincidencia casual provoca que se revele la mentira, pero ella ni se abochorna ni se arredra, sino que le divierte el engaño. Quiere trabajar, y utiliza su atractivo para conseguir lo que se propone. Incluso toma la iniciativa en el cortejo; pero a la postre, se mueve dentro de los márgenes acotados y su objetivo último es cazar marido. Es, además, la damisela salvada por el héroe. Desconocedora de la situación, acude a casa del doctor. En un día de calor sofocante, la insania del personaje vuelve a desatarse y todo apunta a que puede convertirse en su próxima víctima. Por supuesto, como ya se ha apuntado, la llegada del periodista evita la tragedia.

Sin embargo, una vez más, nos encontramos con que la lección moral y la prescripción de los roles de género que propone el filme pudieran resultar a ojos de muchas espectadoras un añadido artificial al mensaje del filme que a ellas les resultaría atrayente: La posibilidad de que una joven pueda realizarse personalmente en el terreno profesional y moverse libremente entre un mundo de hombres, gozar de cierta autonomía, tomar la iniciativa en las relaciones personales, vestir de manera seductora si es su deseo... Las revistas recalcan que “presta a su simpático, tierno y alegre personaje el calor de su arte sincero, fresco, jugoso y juvenil y el encanto de su belleza y su personalísima

y deslumbrante fotogenia”²⁸; o hablan de “espléndido tipo juvenil, de graciosa traza, alegre y tierna estampa de mujer moderna”²⁹, sin que quede claro si en última instancia estas palabras se refieren al personaje o a la actriz.

El guion de *Confidencia* está escrito por Miguel Mihura, con quien, según revela en sus memorias, Montiel mantuvo una relación sentimental entre 1945 y 1949³⁰. En principio, es un asunto que no atañe a la investigación, pero que cobra relevancia si observamos el tratamiento periodístico que recibió. Sabemos que no fue el único idilio entre celebridades del mundo cinematográfico silenciado por la prensa. Frente a lo que en ocasiones se ha sostenido, las revistas sí dieron cuenta de algunos romances entre famosos. Lo hizo en su momento con Amparo Rivelles y Alfredo Mayo, aunque luego ignoró su ruptura. También contamos con ejemplos de relaciones, como el ya mencionado de José María Seoane y Rosita Yarza, que recibieron un seguimiento asiduo a través de su noviazgo, boda y maternidad. Pero hay que apuntar que son precisamente aquellos romances que se atenían a los usos amorosos, absolutamente reglamentados, del ideal romántico burgués de la época, que bien describe Carmen Martín Gaité³¹, los que son aireados con ánimo ilustrativo. Y el romance de la joven actriz con el maduro escritor con fama de mujeriego y vocación de soltero³², más de veinte años mayor, no parece que ajustara en ese marco. Tal vez porque no se creía que prosperara, porque se tomara como una aventura más entre una artista y un intelectual en el ambiente de la farándula, o por el motivo que fuera, el caso es que le fue ocultada al público la información sobre aquel noviazgo heterodoxo.

Claro que siempre que tuviera realmente lugar, cosa que de lo que tampoco tenemos constancia fehaciente. Existen indicios razonables, pero también voces que lo niegan taxativamente como la de Enrique Herreros hijo, quien en la biografía de su padre afirma que no es más que una fantasía de una actriz con ínfulas: “Sarita, reina del disparate y la confusión, viene desde hace tiempo intentando crear una leyenda de amor en torno al bueno de Miguel Mihura que no se corresponde ni a lo vivido por ella ni a lo que dicen

²⁸ BARREIRA. “«Confidencia», una película psicológica a la española”. *Primer plano* n. 366, 17 de agosto de 1947.

²⁹ BERNAL, Pablo. “«Confidencia», la película española que no se parece a ninguna”. *Cámara* n. 124, 1 de marzo de 1948.

³⁰ MONTIEL, Sara. *Op. cit.* p. 107-127.

³¹ MARTÍN GAITE, Carmen. *Op. cit.*

³² MOREIRO, Julián. *Miguel Mihura: Humor y melancolía*. Madrid, Algaba, 2004. p. 241-245.

los testigos...”³³ Como ya advertí, no concedo mayor crédito a esta reconstrucción del pasado que a la elaborada por la propia actriz. El biógrafo de Miguel Mihura Julián Moreiro afirma precisamente que esta relación se conoce por las memorias de Montiel y que no hay ni hay testimonios de la época que la refrenden. Admite, no obstante, que el relato tiene un tono creíble y que en una ocasión, con su habitual laconismo, el escritor dijo que había sido el novio de la actriz. Describe a Mihura como “soltero militante y confeso”, asiduo de prostitutas, y que probablemente se llegaría a sentir inquieto ante una relación que amenazaba su modo de vida y que este sería uno de los motivos por lo que animaría a Montiel a echar a volar y a proseguir su carrera en América³⁴.

En cualquier caso, a través de la lectura de algún reportaje sobre producciones cinematográficas en la que ambos participaron, creo percibir que entre Montiel y Mihura se establecía una relación, de carácter tal vez difuso y difícil de catalogar, que no pasaba desapercibida a ojos de otros colegas o de los autores de los textos. Un ejemplo sería esta visita al estudio donde se rueda *Confidencia* en la que aprecio que la actriz y el escritor parecen jugar a los dobles sentidos con la colaboración del periodista. Este está entrevistando a Montiel cuando el guionista interviene de manera abrupta:

“- ¿Va a decir algo de Sarita?

- Eso pretendo.

- Pues diga que Sarita es preciosa y además una actriz estupenda. De lo mejor que hay.

Sarita interviene rápida:

- No hagas caso: no digas eso. (...)

- Entonces, ¿te mueres en esta película?

- No; me caso.

- ¿En qué quedamos?

Y de nuevo, Mihura es quien dice:

- Pues todavía no es seguro, porque a lo mejor, en castigo, le cambió ese plano y la dejó soltera.

Esperamos ansiosamente la respuesta de Sarita para anotarla, pero no llega, porque en este instante requieren su presencia ante la cámara, y ella marcha, envolviendo a Miguel en una mirada de odio feroz y tremendísimo..., pero menos.”³⁵

³³ HERREROS, Enrique. *Op. cit.* p. 138.

³⁴ MOREIRO, Julián. *Op. cit.* p. 241-245.

³⁵ VILCHES, Ángel. “Mientras se rueda *Confidencia*”. *Radiocinema* n. 135, mayo de 1947.

Por supuesto que podemos estar incurriendo en la sobreinterpretación de un simple juego que no denota más que existe una complicidad entre ambos. Sin embargo, también pudiéramos estar asistiendo a una escena en la que se entrecruza realidad y ficción, si la juzgamos a la luz de aquello que narra Montiel en sus memorias. Ella cuenta que estaba enamoradísima de Mihura y que era él quien rechazaba casarse. Pero que en un momento la celebración del matrimonio fue un asunto que la pareja se planteó en serio, iniciaron los preparativos e incluso ella llegó a comprarse un vestido de novia³⁶. Tal vez todo sea fruto de la conocida imaginación de la artista, pero visto desde esta perspectiva, no se puede negar ese “me caso” o “la dejo soltera”, ese enfurruñamiento final entre el amor y el odio, tiene su enjundia y un tanto de metáfora de su intimidad personal. Si los lectores fueron capaces o no de captar tales sutilezas es algo que se escapa a mi entendimiento. También podría suceder que fuera una broma referida a otro pretendiente de la actriz, ya que transcurridos unos meses es Montiel quien larga en una entrevista que es novia de un empresario, sin que poco más se conozca de ello. En cualquier caso, de ser cierta su relación con Mihura, sería reseñable que un romance verdadero, pero inapropiado, fuera silenciado, cuando unas páginas antes ya hemos comentado que se daba pábulo “con ternura y emoción” a un chisme sobre “la chispa de amor” que había surgido entre ella y Tony Leblanc³⁷ (cotilleo, este sí, excepcional).

La protagonista, el director y el guionista de *Confidencia* volverán a coincidir un tiempo después en *Vidas confusas* (Jerónimo Mihura, 1947)³⁸. La película gozó de menor atención que la anterior, pero de nuevo dio pie a ver asociados sus nombres en las páginas de las revistas y a la publicación de fotografías en la que ambos posan juntos, en algún caso, con algún gesto de proximidad. Pues lo que sí es indudable es que entre ambos existió algo más que una mera relación profesional, que se desarrolló a la vista del público.

³⁶ MONTIEL, Sara. *Op. cit.* p. 107-110.

³⁷ GARCÍA, Pío. “Positivo sin revelar”. *Primer plano* n. 288, 21 de abril de 1946.

³⁸ Fecha de estreno en Madrid: 27 de junio de 1949. Al parecer, no se conserva negativo ni copia alguna de la película (HUESO, Ángel L. *Op. cit.* p. 416).

6.3 Odalisca y vamp: Una *femme fatal* a la española

Locura de amor (Juan de Orduña, 1948)³⁹ [fig. 25] constituye el primer éxito indiscutible en su carrera y le brindará una nueva oportunidad de fama y reconocimiento. Los motivos de la gran popularidad cosechada por el filme, tanto en España como en Hispanoamérica, probablemente trasciendan la voluntad de Cifesa de recrear un episodio de la historia nacional, y el público se sintió atraído por su aditamento posromántico y melodramático⁴⁰. No por azar, fue la primera producción española que consiguió penetrar en el mercado americano tras la popularidad que obtuvieron allá algunos títulos de la época republicana. Aquí, su acogida fue más desigual: despertó el entusiasmo entre el público madrileño y reacciones más tibias entre el barcelonés⁴¹.



Fig. 25

El erotismo y la liberalidad de las relaciones sexuales aparecen implícitas en la película, y la promiscuidad y el adulterio son tratados con naturalidad, hasta el punto que “rebasa los límites de la tradición tardorromántica y la sitúa en la de la sensibilidad femenina moderna, relacionada con la novela rosa o publicaciones folletinescas”⁴². Esos comportamientos se asocian de forma maniquea a lo extranjero, a la corrupción política y moral de la corte de Flandes⁴³. Como representación de estos contravalores extranjerizantes se propone a Felipe el Hermoso (Fernando Rey). Es un personaje mujeriego y ambicioso, mendaz y sin escrúpulos, un mal gobernante que se preocupa por su propio solaz y no por sus responsabilidades como monarca. La secuencia en que la reina le sorprende en un fiesta con sus cortesanas resulta reveladora de esa superioridad moral española que ya hemos visto reflejada en otros ámbitos. Ahora bien, en su lecho de muerte

³⁹ Estrenada en Barcelona el 8 de septiembre de 1948, donde permaneció 27 días en cartel, y en Madrid, el 8 de octubre de 1948, en sesión de gran gala. (*Ibidem.* p. 233-234).

⁴⁰ SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. "Una nación de cartón-piedra... *Op. cit.*

⁴¹ CAMPORESI, Valeria. *Para grandes y chicos...* *Op. cit.* p. 86-87.

⁴² BENET, Vicente J. *El cine español: Una historia cultural...* *Op. cit.* p. 231-235.

⁴³ BONADDIO, Federico. "Dressing as foreigners: Historical and musical dramas of the early Franco period", en LÁZARO-REBOLL, Antonio y WILLIS, Andrew. *Spanish popular cinema*. Manchester, Manchester University Press, 2004. p. 24-39.

se reconcilia con Dios y con su esposa. Más allá de esta necesaria redención final del padre extranjero de excelsos monarcas españoles, no es difícil adivinar en esta reivindicación de los valores tradicionales una respuesta al aislamiento internacional que está padeciendo el régimen franquista en la posguerra⁴⁴.

No existe tampoco duda de que aquello que propone el relato es una defensa de los valores patriarcales del nacional-catolicismo, si bien, como tendremos ocasión de analizar, permitía lecturas alternativas, facilitadas por el protagonismo de dos mujeres fuertes, libres y vitales⁴⁵.

Por un lado tenemos a Juana I de Castilla (Aurora Bautista). Con ella, se querría representar un modelo franquista de esposa, vinculada al espacio doméstico y que se afana porque el hogar sea un espacio agradable al marido. Viste de modo recatado y su imagen respondería al discurso de una feminidad desexualizada, en contraposición al libertino rey Felipe. Sin embargo, sorprende que no haya ninguna referencia directa a su maternidad. Como en otros dramas históricos de la época, Juana es una mujer fuerte, con peso político. Su afamada locura será fruto tanto de la conspiración política urdida por los hombres de la corte que la rodean como de la infidelidad del esposo, convirtiéndose irónicamente en una víctima del patriarcado que regía las relaciones de género en la sociedad franquista⁴⁶. La misma necrofilia que transmite el filme a través de la disfuncional actitud de la reina respecto al cadáver de Felipe puede ser interpretada como la negación del deseo sexual de las mujeres piadosas, amantes de sus esposos más allá de la muerte⁴⁷.

Pero lógicamente, aquello que nos interesa es fijarnos en el personaje de la princesa musulmana Aldara (Sara Montiel), y, en todo caso, en su contraposición con la protagonista. El primer espacio en el que se desenvuelve es el del mesón, donde se hace pasar por la sobrina del propietario del establecimiento. Aquí se producen sus encuentros con el rey, quien también cree, erróneamente, actuar de incógnito, y con el capitán Alvar (Jorge Mistral). Es un ambiente de ambigua proximidad sexual. Un lugar público con una clientela mayoritariamente masculina y donde a través del baile y el cante, la mujer

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ LABANYI, Jo. "Feminizing the nation... *Op. cit.*

⁴⁶ MARTÍN PÉREZ, Celia. "Madness, queenship and womanhood in Orduña's *Locura de amor* (1948) and Aranda's *Juana la Loca* (2001)", en MARSH, Steven y NAIR, Parvati. *Gender and Spanish cinema*. Oxford; Nueva York, Berg, 2004. p. 71-85.

⁴⁷ MORCILLO, Aurora. *En cuerpo y alma...* *Op. cit.* p. 429-430.

despliega las artes de seducción. Un espacio escénico que se relaciona, por tanto, con el del cuplé⁴⁸.

El rey la introduce en palacio para tenerla cerca como amante. Su irresistible atractivo físico es, pues, la añagaza que le dará acceso a la cámara de la reina Juana, contra quien ha jurado venganza por la derrota que Isabel la Católica infligió a su padre, el rey Zagal. Oculta su verdadera identidad racial. Un engaño que podría implicar la constatación de que no hay una distinción visible entre los españoles y los moros, y que puede evocar también el pasado árabe de España⁴⁹. No obstante, era una práctica frecuente caracterizar a los personajes perversos como miembros de otras etnias, ya fueran musulmanes, judíos o gitanos⁵⁰.

Ambas mujeres son definidas en un juego de oposiciones que comienza con el mismo tratamiento visual de los personajes. La fotografía del filme, a cargo de José F. Aguayo, retrata el rostro de la cristiana iluminado, prístino y puro, frente al marcado por las sombras de la musulmana⁵¹. Según Isolina Ballesteros, representan, en principio, mundos irreconciliables: La virtud y la sobriedad de la reina castellana frente al exotismo y la exuberancia de Aldara; la bondad y la generosidad frente a la belleza y la maldad; la legitimidad de la monarca cristiana frente a la impostura de religión y condición de la princesa musulmana⁵². En esa misma dicotomía insiste Silvia Guillamón al ejemplificar en ellas un discurso nacional, manifestado en la mujer noble, honesta, casta y decente, frente a lo extranjero, simbolizado en la villana, indigna e impura Aldara, que relaciona con la visión falangista del Otro, como una amenaza a la integridad de la patria y la religión⁵³.

Pero como añade Isolina Ballesteros, en ambas se da una misma tensión entre la misión que les ha sido encomendada como expresiones de la defensa del honor de su nación, dentro de un orden patriarcal, y de su propia subjetividad femenina, que se rebela

⁴⁸ BALLÓ, Jordi y CARNICÉ, Marga. "Los motivos visuales en el erotismo... *Op. cit.* p. 29-48.

⁴⁹ BONADDIO, Federico. *Op. cit.* p. 24-39.

⁵⁰ BENET, Vicente J. *El cine español: Una historia cultural... Op. cit.* p. 213-216.

⁵¹ SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. "Fotografía y puesta en escena en el film español de los años 1940-50", en LLINÁS, Francisco. *Directores de fotografía del cine español*. Madrid, Filmoteca Española, 1989. p. 57-94.

⁵² BALLESTEROS, Isolina. *Op. cit.*

⁵³ GUILLAMÓN CARRASCO, Silvia. "La sexualización de la heroína histórica en el cine español: De Locura de amor a Juana la Loca", *Asparkia: Investigación feminista* n. 27 (2016). p. 113-130

contra ese mismo sistema que impide su realización personal y sexual⁵⁴. De hecho, la pérfida Aldara, en otro giro argumental melodramático, se redime finalmente cuando salva al capitán Alvar de ser asesinado. Su amor por él se sitúa por encima de las obligaciones de su raza y de su fe, aunque sea precisamente aquello que le aleja de su amado. Para Susan Martin-Márquez, su transformación en este acto final es también una alegoría franquista de la hermandad entre españoles y marroquíes. Antes rebeldes y enemigos, ahora leales compañeros de armas de la ‘España nacional’ contra los ‘rojos’.⁵⁵

El discurso racista es sustituido en última instancia por el de la reconciliación entre las religiones, aunque, para Guillamón, se mantiene el enfrentamiento en la prevalencia del discurso patriótico de superioridad de los valores castellanos y cristianos, identificados con los ideales esencialistas de feminidad y masculinidad propugnados por el régimen, y que impiden el mestizaje racial a través del romance entre Aldara y el capitán⁵⁶.

Pero más allá de las lecturas alternativas al discurso oficial de la película, es interesante detenerse en el carácter de su personaje como una vampiresa, que utiliza su cuerpo como arma de seducción: Vestidos que marcan su figura, maquillaje que resalta la sensualidad de sus labios y su mirada, una gestualidad insinuante... Se aproxima al estereotipo orientalizador de la odalisca, símbolo de la conquista y a la vez mujer seductora. La tradición pictórica orientalista permitía ya desde el siglo XIX su representación como desnudo femenino y objeto exótico de deseo, y esta era una de las razones de la popularidad que alcanzó entre los europeos, como muestra de una sensualidad fuera de los corsés occidentales⁵⁷. Por tanto, el papel de Aldara contribuye a reforzar su imagen erotizada y anticipa el carácter racial de los personajes que interpretará en posteriores producciones internacionales, como *Aquel hombre de Tánger* (Luis María Delgado, Robert Elwyn, 1953) o *Veracruz* (Robert Aldrich, 1954).

Hay sin duda un propósito de cosificación de su imagen, de convertirla en objeto de deseo masculino. Pero al mismo tiempo puede resultar también atractiva para las espectadoras, y no solo como placer homoerótico, sino en cuanto tiene de independiente, activa, decidida... Al final es condenada a renunciar a su amor, pero no por ser dueña de

⁵⁴ BALLESTEROS, Isolina. *Op. cit.*

⁵⁵ MARTIN-MÁRQUEZ, Susan. *Disorientations: Spanish colonialism in Africa and the performance of identity*. New Haven, Yale University Press, 2008. p. 220-299.

⁵⁶ GUILLAMÓN CARRASCO, Silvia. *Op. cit.*

⁵⁷ MARTIN-MÁRQUEZ, Susan. *Disorientations... Op. cit.* p. 101-160.

su feminidad, sino por un motivo superior, que es la fidelidad a su raza y religión. De todos modos, ¿cuál es el horizonte de felicidad que espera a una esposa devota como la reina Juana, que tiene que aceptar resignada la infidelidad de un marido que ofrece a la otra las atenciones que a ella le niega y para quien la única alternativa a la sumisión es la locura?

A pesar de que su presencia en el filme causó gran impacto, quedó oscurecida por la revelación de Aurora Bautista como gran actriz cinematográfica, de “rango universal”, mientras que Sara Montiel, Fernando Rey y Jorge Mistral simplemente están “muy acertados”⁵⁸. Con todo, ha superado la reválida y parece que su condición de actriz deja de estar en entredicho. Se anuncia que “después de esta película habrá que estar atento al nombre de Sara Montiel, que prueba sus cualidades dramáticas”⁵⁹.

Sin embargo, no pudo aprovechar el tirón de la popularidad del filme debido a una enfermedad que la tuvo retirada en un sanatorio antituberculoso durante meses⁶⁰. Había acudido en febrero y julio a los actos de los estrenos de *Alhucemas* y *Confidencia*, respectivamente, y también había sido portada en *Cámara*⁶¹ [fig. 26], pese a que todas las actrices que ocupan la primera plana de la revista durante ese año son extranjeras, y Montiel ni siquiera es de las intérpretes españolas más relevantes. Es un primer plano en el que mira retadora al objetivo, que capta el rojo intenso de sus labios y su melena suelta, ahora ya morena, como se recalca en otras informaciones. Son siempre referencias indirectas, puesto que está ‘desaparecida’ hasta entrado 1949. A lo sumo, sin dar mayores explicaciones, se dice que “por de pronto descansa”, y se relaciona su ausencia con que está meditando sobre diversas ofertas de trabajo, y esperando su oportunidad, que sin duda le llegará⁶².

Regresará a la cartelera con *La mies es mucha* (José Luis Sáenz de Heredia, 1948)⁶³ [fig. 27], en un pequeño papel de india, en el que destaca su belleza exótica y seductora. Es la novia de un joven indígena convertido al catolicismo, a quien intenta convencer de que no renuncie a la religión de sus padres. Finalmente, el padre Santiago (Fernando Fernán-Gómez), en su lecho de muerte, consigue el compromiso de la pareja de que se

⁵⁸ DONALD. “Estrenos en los cines”, *ABC*, 9 de octubre de 1948.

⁵⁹ GÓMEZ TELLO. “Crítica de los estrenos”. *Primer plano* n. 418, 17 de octubre de 1948.

⁶⁰ MONTIEL, Sara. *Op. cit.* p. 101-102.

⁶¹ *Cámara* n. 125, 15 de marzo de 1948.

⁶² DEL SARTO, Juan. “Lo que se rueda en Madrid”. *Imágenes* n. 40, octubre de 1948.

⁶³ Fecha de estreno en Madrid: 28 de marzo de 1949 (HUESO, Ángel L. *Op. cit.* p. 264-265).

casarán y educarán cristianamente a sus hijos. Al parecer, Montiel sustituyó en el último momento a Lupe Sino, la pareja del torero Manolete, porque las autoridades eclesiásticas no la querían en una producción religiosa debido a su mala fama⁶⁴.

Se trata de un filme de temática específicamente religiosa, que, contra lo que pudiera pensarse, no fueron abundantes en estos años, ya que en la función reeducadora que se atribuía a la cinematografía, la defensa de los valores cristianos iba unida a los patrióticos y no se requería de la formulación de un mensaje directo⁶⁵.

No obstante, a finales de los años cuarenta, en círculos católicos oficiales se extendió la inquietud por la realización de un cine que sirviera para la educación religiosa del pueblo, a través de la producción propia de películas. *La mies es mucha* sería la primera de ellas. Tuvo el apoyo decidido de Ángel Herrera Oria, entonces obispo de Málaga, quien dio facilidades para su rodaje, que se llevó a cabo en su diócesis⁶⁶. La cinta forma parte de ese cine de misioneros en el que, según Jo Labanyi, la incorporación del elemento racial favorece la denegación del concepto de clase, al tiempo que se justifica la inferioridad del colonizado. No obstante, la alteridad racial se encarnaba en hombres ‘feminizados’, en la figura del misionero, en el que se podía reafirmar un erotismo homosexual que socavara su pretendida orientación patriarcal⁶⁷.

Dado que el papel de indígena que desempeña Montiel en *La mies es mucha* es de poco peso, unido a los problemas que arrastra por su enfermedad, apenas asoma tampoco en la promoción de la película. En abril de 1949, concede una entrevista que parece tener como propósito reclamar su espacio en el evanescente mundo de la fama. Explica que, salvo las semanas que acudió al rodaje con Sáenz de Heredia, estuvo convaleciente de una enfermedad que se desencadenó debido al frío que sufrió rodando *Locura de amor*. Niega que Orduña la hiciera doblar, sino que simplemente en unas pocas escenas el sonido era deficiente y ella no pudo acudir para grabarlo. Pero lo hace de manera tan vehemente, que sugiere que hubo bastantes rumores al respecto.

⁶⁴ Comentario de la crítica cinematográfica Andrea G. Bermejo en la presentación de la película para el programa “Historia de nuestro cine” de TVE. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-mies-mucha-presentacion/3467402/> [Fecha de consulta: 16/06/2019].

⁶⁵ PÉREZ BOWIE, José A. *Op. cit.* p. 39-40.

⁶⁶ PELAZ LÓPEZ, José V. "Los católicos españoles y el cine: De los orígenes al nacionalcatolicismo", en RUIZ SÁNCHEZ, José L. *Catolicismo y comunicación en la historia contemporánea*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005. p. 77-92

⁶⁷ LABANYI, Jo. "Raza, género y denegación... *Op. cit.* p. 22-42.

Entre verdades, medias verdades y fantasías, anuncia que va a rodar dos películas que no llegó a protagonizar, y cuenta que su enfermedad le ha obligado a cancelar muchos proyectos. Entre ellos, un viaje extraordinario: “El plan era fantástico; para hincharse a ganar dinero”. Cuenta que iba a ir primero a París, donde asistiría a una gran noche con Ingrid Bergman y Hedy Lamarr, en representación de España. Luego, a bordo del trasatlántico Queen Mary hubiera viajado a Nueva York (con proposiciones para el Metropolitan Opera House) y a México. Tenía también montadas siete óperas. Pero se lamenta de que ahora apenas puede cantar. Cuánto había de realidad en ese sueño, lo desconozco, aunque ningún rastro de él aprecio que haya quedado.

Al final de la entrevista, es el periodista quien parece recuperar la iniciativa en la conversación, y lanza una pregunta que descoloca a su interlocutora de diecinueve años:

“- Oiga, Sarita, he oído por ahí que pensaba casarse en breve, ¿es verdad?

Sarita mira a su madre sorprendida. Después abre mucho los ojos, alarmada.

- ¿Casarme? ¿Casarme yo? ¡Oh, no! Soy muy joven, demasiado joven. Claro es que pienso casarme; adoro el hogar. Pero... Dentro de algún tiempo, cuando haya triunfado definitivamente...

Sin embargo, hay algo en la voz de Sarita, algo en su mirada, que me hace pensar que Sarita oculta algo, algo que no he podido descubrir”⁶⁸.

Nosotros tampoco podemos conocer ese secreto, pero no es descartable que tuviera que ver con su supuesta relación sentimental con Miguel Mihura, en el filo de lo público y lo privado. Por otra parte, como ya he anticipado, cuando en noviembre le preguntan en una entrevista si es verdad que tiene un novio, responde con naturalidad: “¿Qué quieres, chico? Todo llega en este mundo”⁶⁹.

Su siguiente intervención en la pantalla sería precisamente con un guion suyo, y bajo la dirección de su hermano, en la historia policíaca *Vidas confusas* (Jerónimo Mihura, 1948)⁷⁰.

En estos años finales de la década, Sara Montiel aparece, como vemos, en diversos reportajes y noticias de las revistas cinematográficas. Al margen de las informaciones

⁶⁸ “Sara Montiel no abandona el cine. Su enfermedad, sus proyectos y porqué [sic] la “doblaron” en algunas escenas de *Locura de amor*”. *Cámara* n. 151, 15 de abril de 1949.

⁶⁹ “Sarita Montiel se queda en España”. *Primer plano* n. 474, 13 de noviembre de 1949.

⁷⁰ Fecha de estreno en Madrid: 27 de junio de 1949. Según Filmoteca Nacional, no se conserva copia ni negativo alguno (HUESO, Ángel L. *Op. cit.* p. 416).

enclavadas en los estudios, igual la encontramos posando como modelo⁷¹; que paseando por el Retiro madrileño del brazo de su madre, una mujer vestida de negro y con una apariencia que revela su origen humilde y que tampoco ella oculta⁷²; que en un anuncio publicitario⁷³; o retratada en su hogar, que a diferencia de otras actrices como Amparo Rivelles o Conchita Montes, se vislumbra modesto⁷⁴. A veces trata de simular una imagen de chica instruida y aficionada a la lectura, cuyos autores favoritos, afirma, son Oscar Wilde y Cecil Roberts, e incluso, asegura que, además de llevar un diario desde los ocho años, ha escrito un guion, aunque añade: “¡por favor, no lo diga usted, porque se reirían mucho de mí!”⁷⁵. Sin embargo, como ya he apuntado, en aquella época tenía una muy escasa formación cultural.

Pero aquello que no faltan en muchas de estas páginas son las referencias a su belleza, más allá del tópico que se atribuye a la mayoría de las actrices. Así, se alude a “la grácil y rubia silueta de Sarita Montiel, pergeño de francesa en lo que a la apariencia física se refiere, y que la hacía de espíritu netamente garbosos y españoles”⁷⁶, en un comentario que preludia la imagen de una estrella cada vez más cosmopolita.

Así es su personaje en *Pequeñeces* (Juan de Orduña, 1950)⁷⁷ [fig. 28], la adaptación de la novela del padre Luis Coloma, cuya trama transcurre desde el reinado de Amadeo de Saboya hasta la Restauración borbónica. Una denuncia de la inmoralidad de la aristocracia madrileña, en la que el carnaval es la metáfora de la falsedad de casi todos los personajes para satisfacer sus intereses⁷⁸. Puede ser tomada también como una parodia de la política desde los presupuestos franquistas antiliberales. Se ataca la corrupción parlamentaria y al enemigo interior que subyace en algunos sectores de la derecha española. En un momento en que la restauración monárquica en la persona de don Juan

⁷¹ “Sara Montiel no abandona el cine”. *Cámara*, n. 151, 15 de abril de 1949.

⁷² “Así los hemos visto”. *Primer plano* n. 447, 8 de mayo de 1949.

⁷³ Publicidad de Avenida Radio S.A. *Primer plano* n. 389, 28 de marzo de 1948. Se trata de una foto de Gyenes, en la que posa junto a un aparato de radio, sin que aparezca su nombre.

⁷⁴ MORALES, Sofía. “A Sara Montiel no le interesa el dinero”, *Primer plano* n. 457, 17 de junio de 1949.

⁷⁵ BADILLO, Fernando. “El lápiz y la palabra”. *Primer plano* n. 461, 14 de agosto de 1949.

⁷⁶ DEL SARTO, Juan. “Lo que se rueda en Madrid”. *Imágenes* n. 40, octubre de 1948.

⁷⁷ Fecha de estreno en Madrid: 11 de marzo de 1950. 107 días en cartel (HUESO, Ángel L. *Op. cit.* p. 311-312). Se trató de una producción de un elevado presupuesto, que a pesar de su buen funcionamiento en la taquilla apenas pudo ser recuperado. Para facilitar su estreno simultáneo en toda España se distribuyeron cuarenta copias de la película (TÉLLEZ, José. “Pequeñeces”, en PÉREZ PERUCHA, Julio. *Antología crítica del cine español, 1906-1995*. Madrid, Cátedra, 1997. p. 261-263).

⁷⁸ LABANYI, Jo. “Negociando la modernidad... *Op. cit.*”

de Borbón encuentra apoyos entre parte de los ‘vencedores’, que viajan a Estoril para mantener contactos con el pretendiente al trono, la película ridiculiza ‘el contubernio de traidores y extranjeros’ que socavan los cimientos del Estado.⁷⁹

Al margen de las críticas sociales y políticas que pueda contener el filme, interesa situar la cinta dentro del repertorio de películas calificadas como *women pictures*, protagonizadas por mujeres activas y cuya trama dirime problemas considerados específicamente femeninos⁸⁰. La historia se desarrolla alrededor de la condesa casquivana y adúltera Curra Albornoz (Aurora Bautista). Está casada con un marido pusilánime y falto de inteligencia, a quien domina a su antojo, igual que hace con sus amantes, pero que asegura su posición social. Finalmente, tras la muerte de su hijo y quedar en evidencia la inconsistencia de su vida, expiará sus pecados a través del anuncio de una penitencia de acuerdo con los preceptos cristianos. Una dimensión moralizante propia de los melodramas españoles de la década de los cuarenta y principios de los cincuenta que la diferencia de las *women pictures* de Hollywood de esos años. En las norteamericanas, la protagonista suele enfrentarse en soledad a su dolor provocado por cuestiones amorosas o relacionadas con la maternidad. En las españolas, se impone el sacrificio, la petición de perdón y la promesa de felicidad más allá de la muerte⁸¹.

Por su parte, Sara Montiel interpreta a Monique. Una cortesana francesa que, frente a la apariencia histórica del vestuario de las aristócratas españolas, sus trajes representan la modernidad parisina y parecen salidos de una película clásica de Hollywood⁸². Es una mujer fatal, que seduce y manipula a los hombres, sin sentir reparos morales ni verse afectada por las habladurías, y que se mueve con seguridad entre las élites sociales.

A diferencia de la condesa adúltera, caprichosa, madre egoísta, amén de atesorar otros muchos vicios, Monique no es castigada ni redimida. Tal vez su condición de extranjera que vive descaradamente del favor de sus amantes, lleve implícita la encarnación de símbolo de penetración de una modernidad carente de valores. Los personajes femeninos que pululan por los salones dicen de ella que es “la dama de las camelias”, “una pájara de mucho cuidado” y una pelandusca. Incluso la marquesa le espeta “las honradas somos nosotras” (las españolas, se sobreentiende), cuando al llegar

⁷⁹ LLINÁS, Francisco. "Juan de Orduña y Edgar Neville: El haz y el envés", *Secuencias: Revista de historia del cine* n. 1 (1994). p. 65-74.

⁸⁰ BENET, Vicente J. *El cine español: Una historia cultural... Op. cit.* p. 238-242.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² LABANYI, Jo. "Negociando la modernidad... *Op. cit.*

a casa de Monique, esta la saluda educamente y dice que le honra con su visita. Entroncaríamos aquí con la idea extendida por el discurso occidental de mediados del siglo XIX que “la moralidad y el grado de civilización de una nación se medía en la virtud de sus mujeres, guardianas de la moral de la gran familia nacional”⁸³. Pero mientras que toda la tragedia y la condena social y moral recaen sobre la condesa, Monique hace mutis por el foro y todo apunta que seguirá disfrutando de esa vida de opulencia que, con astucia, ha edificado a partir de su cuerpo.



Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28

Cifesa intentó con *Pequeñeces* repetir el éxito logrado dos años atrás con *Locura de amor*, y por ello volvió a situar a Orduña al frente de la dirección, con un elenco muy similar. De ese modo, de nuevo era Bautista quien acaparaba las atenciones, mientras que Montiel tenía que conformarse con un papel resultón, pero secundario. Eso sí, quedaba claro que en asuntos de seducción no tenía rival y que era ella la única que tenía la capacidad de manejar a su antojo al gran galán español del momento, Jorge Mistral.

Su imagen de vampiresa había quedado configurada en la pantalla. Sin embargo, durante la posguerra la figura de la *femme fatal*, como modelo de mujer seductora y activa, había entrado en retroceso respecto a los años veinte y treinta, e incluso algunas actrices evitaban identificar así sus personajes. En ese ambiente, la pervivencia de la ambigüedad de la *vamp*, podía ser interpretado como un resquicio abierto en el discurso oficial⁸⁴. Sara Montiel ya había anunciado meses atrás que le gustaría “hacer una protagonista que fuera una mujer muy perversa, muy perversa, tipo Susana Hayward. Una cosa muy fuerte,

⁸³ ANDREU MIRALLES, Xavier. "La mirada de Carmen: El mite oriental d'Espanya i la identitat nacional", *Afers: Fulls de recerca i pensament* n. 48 (2004). p. 347-367.

⁸⁴ COUTEL, Evelyne. "Usted no puede hacer de vamp... *Op. cit.*

aunque el público saliera odiándome”⁸⁵. Un papel de ese cariz le había llegado, aunque no como actriz principal ni como la verdadera mujer mala de la película. En busca de mejores oportunidades, partió hacia América en marzo de 1950 e inició una nueva etapa en su carrera.

⁸⁵ MORALES, Sofía. “A Sara Montiel no le interesa el dinero”, *Primer plano* n. 457, 17 de junio de 1949.

Capítulo 7. La estrella española que vino de Hollywood (1950-1957)

Al despuntar la década de los cincuenta, Sara Montiel estaba a punto de cumplir veinte años y había participado en una docena de películas, la mayoría como actriz de reparto junto a algún papel principal en producciones menores. Había alcanzado una cierta celebridad, que fundamentalmente gravitaba sobre el reconocimiento de una belleza sensual, que ya siendo casi una adolescente había fascinado a la prensa, que era uno de los atributos más sobresalientes de sus personajes.

Ante los periodistas, procura mantener una imagen medianamente formal, de igual manera que solían proceder la mayoría de sus colegas. Así, en un reportaje en el que las actrices opinan sobre el matrimonio, sus respuestas son convencionales y en absoluto esquivas como hacen otras, sino que en un arranque de sinceridad aparente confiesa que sale desde hace ocho meses con un empresario con negocios en Venezuela e incluso aventura que se casará pronto¹. El reportero la interroga sobre si entonces seguirá haciendo cine. Ella responde: “Bueno... él no quiere”, y a continuación admite que, aunque lo sentirá, cederá por amor². Este dilema entre la profesión y el matrimonio que aquí se plantea no era una extravagancia, sino un debate, o mejor, el reflejo de una demanda política, en favor de que las mujeres casadas abandonaran el mercado laboral, tal como promovía la legislación franquista. Esta es una decisión por la que se inquiere frecuentemente a las actrices jóvenes, y que la prensa se afana asimismo en pregonar cuando las estrellas internacionales hacen declaraciones en este sentido. Los ejemplos que podemos encontrar en sus páginas a lo largo del período son abundantes; pero tan solo por destacar un equivalente próximo en el tiempo a la profesión romántica y familiar de Montiel, tenemos a Loretta Young, “actriz y esposa”, quien asegura estar dispuesta a abandonar el cine si se viera perturbada la felicidad de su hogar³. Eso sí, finalmente son una excepción aquellas que realmente renuncian a su carrera.

Volviendo a Montiel, estas declaraciones que la conducen hacia un modelo de feminidad doméstica no acaban de encajar en la imagen que de sí misma transmite, ni siquiera cuando este es su propósito. Valga como ejemplo una columna, casi de carácter

¹ En sus memorias hay una referencia que podría corresponder a esta relación, pero a la que no concede apenas importancia (MONTIEL, Sara. *Op. cit.* p. 110).

² BELTRÁN, Fernando. “¡¡Amor, amor...!! Nuestras estrellas opinan sobre el matrimonio”. *Cámara* n. 170, 1 de febrero de 1950.

³ “Loretta Young, actriz y esposa”. *Primer plano*, n. 484, 22 de enero de 1950.

publicitario, en la que se alaba un anuncio de Cocinas Orbegozo proyectado en las salas cinematográficas⁴ [fig. 29]. Es un corto de la longeva empresa de comercialización de publicidad *Movierecord* que, de manera camuflada, se inserta a modo de versión impresa en el semanario. Aquello que se celebra es la realización del anuncio, pero da la sensación de ser una publicidad encubierta en que se cita abiertamente la marca y la felicitan por su iniciativa. Está protagonizado por Sara Montiel y la primera cuestión a valorar es que la hayan escogido para tal menester, si bien ignoro si era una práctica habitual que las actrices fueran contratadas para estos anuncios. Cuanto menos, su participación no era reseñada en las revistas consultadas.

En este caso, aunque tal vez no fuera la intención principal del texto, la lectura que se desprende es que hay una voluntad manifiesta de etiquetar a la actriz con unos atributos de domesticidad que el propio autor se ve obligado, por ajenos a la protagonista, a enfatizar. Se lleva una “agradable sorpresa” y se regocija de verla en “una actividad tan femenina”, “en una exhibición de sus habilidades culinarias”. Una actividad que “no está reñida por cierto con el arte interpretativo de esta «princesa mora» *convertida* al cristianismo” [cursiva en el original]. Trata de justificar esa ruptura con la imagen de la estrella y afirma que así es “más seductora que nunca si cabe”. Su adocenamiento y domesticación disminuyen la presencia incómoda o intimidatoria que pudiera tener para el varón. No cocina para sí, sino que esos huevos que está friendo, puesto que no se trata de ninguna receta que requiera de gran elaboración, son para un “feliz mortal”, a quien se da la enhorabuena. Consigue encasillar a una mujer que escapa de los cánones oficiales y proyecta el ‘sueño’ del varón heterosexual que dispone de una esposa bella y sexi que le aguarda en el hogar. Pero la realidad es que no es una escena real, como pudiera ser la de otras actrices retratadas en su casa, sino que es un anuncio comercial, por el que Montiel ha cobrado como una actuación más ante las cámaras.

Las tres fotografías con que se ilustra la información, extraídas del corto, junto a los pies de foto aclaratorios, ahondan en esta misma idea. La primera es un plano corto de su rostro del que simplemente se dice: “Sarita Montiel, delante de su tocador, sonrío al espejo”. Aunque no es posible corroborarlo con datos concretos, da la impresión de que es una de las actrices españolas que más a menudo se la retrata en la actitud de

⁴ “Lo mejor que hemos visto con luz en la sala”. *Primer plano*, n. 484, 22 de enero de 1950.

observarse al espejo, en un gesto que puede servir para recalcar atributos como la belleza, poder de seducción, narcisismo... propios de las estrellas⁵.

En la segunda instantánea, Montiel intenta freír un huevo “en una cocina muy antigua y pasada ya de moda”. “Pobre Sarita, sucia... despeinada...” Sin embargo, no pierde un ápice de su atractivo habitual, con el pelo suelto y algo alborotado, y con un vestido sencillo pero que no disimula las formas de su cuerpo.

Por último, la tercera fotografía, nos presenta a una Montiel casi irreconocible. El pelo recogido en un peinado tan vulgar como su blusa. Una estampa ordinaria de una ama de casa, que se siente cómoda realizando sus tareas domésticas sin complicaciones: “Ahora Sarita, limpia y elegante con su “toilette” doméstica, puede con toda facilidad de preparar en unos instantes cualquier sabroso manjar, gracias a su cocina Orbegozo.” Pero ya no parece ella, es una impostura. Su rostro es sereno, pero ha perdido su desenvoltura y jovialidad característica. Al despojarla de su glamur, se convierte en una muchachita más. Tal vez hay que relacionarlo con otro rumor que al parecer circulaba sobre ella: “No es un secreto para nadie que tiene novio y está muy enamorada y que es una mujercita de su casa, que se dibujaba los modelos de sus trajes de noche...”⁶



Fig. 29

Llegado el momento, no hay duda de que la vampiresa seductora es en realidad una mujercita hacendosa. La identificación con ese mensaje de que en la intimidad de hogar todas las jóvenes son, o deben ser, iguales, al servicio de su enamorado, sería mucho más sencilla. ¿Sería atractiva para ellas un porvenir que no es sino una renuncia? ¿Serían conscientes de la falacia? Discutir sobre la recepción de estos mensajes excede a los objetivos de esta investigación. Pero debemos quedarnos, de nuevo, con la idea de que se

⁵ SALZBERG, Ana. *Op. cit.*

⁶ “Sarita Montiel, la mujer y la actriz”. *Primer plano* n. 493, 26 de marzo de 1950.

generan tensiones y contradicciones cuando se trata de proponer como modelo de feminidad una imagen que no se ajusta a unos ideales.

7.1. El ‘banalizado’ triunfo de una española en América

A primeros de abril, se anuncia que Sara Montiel ha recibido una invitación para asistir a la Fiesta de la Primavera en la capital de México⁷. La noticia se acompaña de una fotografía de la actriz sentada en el centro de un sofá flanqueada por cinco hombres, “periodistas y personalidades mejicanas”, dispuestos a su alrededor de forma casi simétrica y con dos copas anchas colocadas sobre la mesa que la antecede y cuyos sendos cálices se sitúan casi milimétricamente sobre sus pechos, dibujando prácticamente su contorno. ¿Una composición casual o la genialidad de un fotógrafo que expresa veladamente el atractivo sexual que despertaba la estrella?⁸ [fig. 30].

Unos días después, Sara Montiel se despide de sus seguidores mediante una carta abierta en *Primer plano*, dirigida a su director, Adriano del Valle. El semanario le dedica un amplio reportaje fotográfico de su partida, con asistencia de familiares y amigos y de “más de un millar de personas” que acuden a despedirla. Da idea de que no es solo un simple viaje a América, por mucho que declare que “yo no podré vivir muchos meses lejos de España” y en todo momento hace esfuerzos por no llorar...⁹

Pone rumbo a México para asistir a la Fiesta de la Primavera como representante de España. Un evento similar a un certamen internacional de belleza, en el que fue recibida como una gran estrella y cuya participación es celebrada con orgullo patrio:

⁷ Durante el primer franquismo, el cine fue utilizado por el régimen como instrumento al servicio del hispanismo, la ideología hegemónica del Estado respecto a las excolonias americanas. Con ella se pretendía “centrar la identidad de la Península y las naciones de Hispanoamérica en la cultura, la tradición, el idioma y el respeto al linaje y a las jerarquías sociales, políticas y religiosas que establecían que la primera era la Madre Patria y las segundas sus dóciles hijas”. Resulta paradójico que las relaciones entre España y México en el ámbito cinematográfico fueron fluidas, a pesar de la ruptura de las relaciones diplomáticas entre los dos países. Uno de los motivos apuntados es que ambas industrias se vieron afectadas por la creciente influencia de Hollywood. Se realizaron diversas coproducciones, siendo la primera *Jalisco canta a Sevilla* (Fernando de Fuentes, 1948), que proponía un particular mestizaje cultural, que puede venir propiciado por ciertas coincidencias entre la ‘españolada’ y la comedia ranchera (TUÑÓN, Julia. “Cine e hispanismo. Un debate de ida y vuelta entre España y México en 1948”, en BERTHIER, Nancy y SEGUIN, Jean-Claude. *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid, Casa de Velázquez, 2007. p. 165-184).

⁸ “En Madrid se dice”. *Cámara* n. 174, 1 de abril de 1950.

⁹ “Sarita dice adiós”. *Primer plano* n. 495, 9 de abril de 1950.

“Sara Montiel está apagando a las bellezas universales. Y, como se esperaba, su presencia en tierra mejicana, ha constituido, sin hipérbole, una epopeya triunfal de atracción y simpatía. (...) El triunfo de Sara Montiel ha sido el de España”¹⁰.

Escribe una carta a los lectores de *Primer plano* en la que narra fascinada sus peripecias americanas, de las que resalta que el ayuntamiento de la capital le ha regalado un Packard descapotable. Ella misma dice que “parece un cuento de hadas” o que “le tocó frotarse los ojos para convencerse de que no soñaba”¹¹. A pesar de su indudable fotogenia, las instantáneas que acompañan a este y otros reportajes nos muestran a una jovencita muy agraciada, pero sin destacar por su sofisticación o estilo, por más que en los textos se cuente que la llaman “la adorable”¹² o que el reconocido compositor Agustín Lara se refiere a ella como “la segunda conquistadora de Méjico” [sic]¹³.

Pero el principal motivo de su primer vuelo sobre el Atlántico era rodar *Furia roja* (Steve Sekely, Víctor Urruchúa, 1951)¹⁴. Una coproducción con Estados Unidos, que para Hollywood no pasaba de ser un título de serie B, mientras que para los mexicanos era una apuesta de mayor envergadura por recrear la época del emperador Maximiliano. Veronica Lake protagonizaba la versión en inglés, mientras que Montiel lo hacía en la española¹⁵. Su apuesta por proseguir su carrera en América no era excepcional ni una novedad, ya que otras artistas españolas del cine y de la canción, especialmente folclóricas, también emprendían giras como una fuente de ingresos y actuaban como embajadoras de españolidad¹⁶.

En verano regresó a España para rodar, entre Madrid y Marruecos, *Aquel hombre de Tánger* (Luis María Delgado, Robert Elwyn, 1953)¹⁷. Su vuelta fue recibida con interés por las revistas cinematográficas. Al tiempo que no se dejaba de alabar su belleza, no se

¹⁰ SOBRARBE, J. “Sara Montiel en Méjico”. *Cámara* n. 177, 15 de mayo de 1950.

¹¹ MONTIEL, Sara. “Sarita Montiel escribe desde Méjico” [sic]. *Primer plano* n. 498, 30 de abril de 1950.

¹² “Siete canciones de Agustín Lara para Sarita Montiel”. *Primer plano* n. 503, 4 de junio de 1950.

¹³ SOBRARBE, J. “Sara Montiel en Méjico”. *Cámara* n. 177, 15 de mayo de 1950.

¹⁴ Fecha de estreno en Barcelona: 12 de diciembre de 1952 (ELENA, Alberto. “Catálogo de películas latinoamericanas estrenadas en España”, *Red de Investigadores de América Latina* (2012). Disponible en: <http://docplayer.es/15355682-Catalogo-de-peliculas-latinoamericanas-estrenadas-en-espana.html>. [Fecha de consulta: 04-06-2018]).

¹⁵ AGUILAR, José y LOSADA, Miguel. *Sara Montiel... Op. cit.* p. 17-18.

¹⁶ WOODS PEIRÓ, Eva. *White Gypsies: Race and Stardom in Spanish Musical Films*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012. p. 219-222.

¹⁷ Fecha de estreno en Barcelona: 14 de diciembre de 1953 (“Aquel hombre de Tánger”. *IMDb* https://www.imdb.com/title/tt0042202/?ref=nm_flmg_act_33 [Fecha de consulta: 03/07/19]).

escatimaban calificativos para quien en solo unos meses había sido convertida en “estrella del cine hispanoamericano” y “figura internacional del séptimo arte”, a la vez que “orgullo y gloria del cine español”¹⁸.

La visita es breve, porque tiene compromisos contractuales en México; pero durante unos escasos meses tuvo una considerable presencia en los medios. *ABC*, un diario no muy proclive a cubrir la información sobre las andanzas de las estrellas cinematográficas, recoge en sus páginas que “en el aeropuerto fue recibida por un numeroso grupo de parientes y amigos”¹⁹. Asimismo, merece una portada a todo color en *Primer plano*²⁰ [Fig. 31], que refuerza los nuevos rasgos que a partir de ese momento caracterizarán su carrera, a los que en seguida me referiré. Es un retrato de la “bellísima estrella” realizado por Gyenes, en el que mira a cámara, muy bella, poderosa, y en el que destaca un pendiente de brillantes. Ya no es la Montiel que se marchó de España, sino la que se ha reinventado en México. Pelo moreno, rizado... su rostro evoca rasgos latinos, no muy diferente a algunas folclóricas, pero sin ningún aditamento andalucista. Una imagen que potenciaba su exotismo como un elemento de sensualidad.



Fig. 30



Fig. 31

En otoño se vuelve a México. Unos días antes, celebra una fiesta de despedida con periodistas y gente del cine. En una crónica, se afirma que se lleva consigo un voluminoso equipaje: belleza, simpatía, su gracia y “esa figura admirable que hace levantar suspiros por donde pasa”²¹. Se observa, que la percepción que se tiene de la actriz y también el tratamiento informativo que se le aplica comienza a ser diferente. En otro reportaje del

¹⁸ MORENO, Carmen. “Sara Montiel, musa de un compositor popular español”. *Primer plano* n. 526, 12 de septiembre de 1950.

¹⁹ “Sara Montiel, en Madrid”. *ABC*, 27 de agosto de 1950.

²⁰ *Primer plano* n. 523, 22 de octubre de 1950.

²¹ “Sarita Montiel se despide”. *Primer plano* n. 526, 12 de septiembre de 1950.

mismo acto, podemos comprobar cómo ya no existen reparos para preguntarle abiertamente por sus relaciones amorosas y que estas no guardan las preceptivas formalidades:

“- ¿Qué hay de cierto sobre su romance con Agustín Lara?

Sarita sonríe alegremente.

- ¡Oh, yo no sé nada! Si él está enamorado de mí lo lleva muy en secreto... Yo no sé ni una palabra.

- ¿Y de sus amores españoles?

- Nada -afirma rotundamente- ni tengo novio ni estoy enamorada”²².

Se asegura que regresará próximamente, “más guapa, si es posible, más actriz y más española”²³. No resulta sorprendente que su españolidad se reafirme precisamente en el momento en que su imagen es proyectada hacia el exterior, y que se quiera publicitar como un triunfo nacional en el momento en que la dictadura trata por romper su aislamiento²⁴.

Se da la paradoja de que cuando por primera en su carrera era ensalzada como portadora de los valores de la nación, su imagen y el concepto de feminidad que representaba se alejaban de los modelos tradicionales que el régimen identificaba con la mujer española, y a su vez encarnaba algunos de los estereotipos atribuidos a las españolas desde el extranjero. Montiel no puede ser encasillada en el grupo de actrices folclóricas,

²² “Sara Montiel dice adiós a España”. *Cámara* n. 189, 15 de noviembre de 1950.

²³ *Ibidem*.

²⁴ En la primera mitad de los cincuenta, España consiguió salvar la condena internacional que pesaba sobre el régimen desde 1946. En 1951, comenzó el proceso de normalización de las relaciones diplomáticas, que seguiría con la firma del Concordato con la Santa Sede de 1953 y culminaría con el ingreso en la ONU, en 1955. No obstante, el distanciamiento con los países de Europa occidental persistió. La política del franquismo respecto a los países árabes e iberoamericanos tuvo incidencia en el fin del aislamiento; pero fue el cambio de postura de los Estados Unidos, motivado por el aumento de la tensión en la Guerra Fría, lo que dio pie a la configuración de un nuevo escenario. En paralelo al aval espiritual otorgado por el Vaticano, con los acuerdos hispano-norteamericanos rubricados en septiembre de 1953, se obtenía respaldo político y económico por parte de la superpotencia capitalista. (PARDO SANZ, Rosa. "La salida del aislamiento: La década de los cincuenta", en MATEOS, Abdón. *La España de los cincuenta*. Madrid, Eneida, 2008. p. 109-133). En la práctica, este acuerdo suponía una importante renuncia a la soberanía nacional. Las cláusulas secretas del tratado concedían a los Estados Unidos un amplio margen de actuación en territorio español. España quedaba subordinada a las necesidades de defensa norteamericana, pero no obtenía como contrapartida el compromiso de intervención estadounidense en caso de ser atacada por un agresor no comunista. Era el alto precio que Franco tuvo que pagar por mantenerse en el poder. (PRESTON, Paul. *Franco, Caudillo de España*. Barcelona, Grijalbo, 1994. p. 774-775).

encabezado por Lola Flores como representante de la quintaesencia de lo español²⁵. Incluso, como vimos, se da la circunstancia de que durante los primeros años de carrera, era una de las intérpretes españolas cuya presencia física los periodistas tendían a asimilar con mayor facilidad con las actrices extranjeras. No en vano, ya desde 1945 circulaban las informaciones y rumores que apuntaban que Hollywood podía ser su próximo destino profesional. Manchega de nacimiento, durante su etapa en España, el flamenquismo no casaba bien con su imagen. Pero al abandonar el país, su carácter racial fue acentuado, con el propósito de resaltar su alteridad respecto al arquetipo de mujer blanca anglosajona. Personificaba el carácter genérico de latina, de raíces mexicanas antes que propiamente mediterráneas, al tiempo que su sensualidad se intensificaba con un halo exótico e incluso orientalista. Un mestizaje latino que borra las connotaciones de identidad nacionales y “que atesora todo el imaginario de un universo etnográfico abstracto”²⁶.

A diferencia del atractivo estereotipo de lo latino, que se asociaba con la sensualidad y la seducción, el estereotipo de lo español despertaba un escaso interés en la cultura popular norteamericana. La excepción era todo lo concerniente al mito de Carmen, con su arsenal de toreros, gitanas, bailes y canciones. Ahí radicaba también la excepcionalidad del triunfo de Montiel en Hollywood, realizada por el hecho de que actrices folclóricas españolas, como Carmen Sevilla, quien también había participado en versiones multilingües como *Muchachas de Bagdad* (*Babes in Bagdad*, Jerónimo Mihura, Edgar G. Ulmer, 1953), pasaran allí bastante desapercibidas. Fue probablemente la sólida carrera previa de Montiel en México lo que le permitió afianzarse en Estados Unidos, con una imagen propia y distanciada de los dos grandes referentes latinos de Hollywood, que eran Carmen Miranda y Dolores del Río²⁷.

²⁵ En España, Lola Flores había conseguido una gran popularidad gracias a su conjunción artística y sentimental con Manolo Caracol; pero será a partir de sus giras americanas organizadas por Cesáreo González cuando su imagen quede confirmada como arquetipo de lo andaluz y lo gitano y como mujer de gran carácter. (DÍAZ LÓPEZ, Marina. "Lola Flores, la estrella de bata de cola... *Op. cit.*) La construcción del personaje de Lola Flores, al que ya me referí en el apartado anterior, tiene asimismo mucho de contradictorio. Su fama de devoradora de hombres debido a algunos sonados romances tras la ruptura con Manolo Caracol, no impedía que se manifestara como fiel devota de la Virgen del Rocío. Su boda en 1957 con el guitarrista Antonio González ‘el Pescaílla’ pudo ser vista por algunos sectores como un alivio (PULIDO, Salvador. "Lola se casa y la Piquer se retira", en LAVIANA, Juan C. *Franquismo año a año, 1957: Los tecnócratas cambian la cara del Régimen*. Madrid, Unidad Editorial, 2006. p. 142-153).

²⁶ DÍAZ LÓPEZ, Marina. "Lola Flores, la estrella de bata de cola... p. 217.

²⁷ SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. "The Latin Masquerade: The Spanish in Disguise in Hollywood", en PHILLIPS, Alastair y VINCENDEAU, Ginette. *Journeys of Desire*. Londres, British Film Institute, 2006. p. 133-139.

Esta idea de alteridad era uno de los principales significados que se desprendían de su papel en *Aquel hombre de Tánger* [fig. 32]²⁸. La película no sería estrenada en España hasta diciembre de 1953, en Barcelona, unos meses después de que lo fuera en Estados Unidos, pero es ahora cuando se proyecta este cambio. Se trata de una coproducción hispano-norteamericana modesta (por mucho que la prensa española la tilde de grande), pero en la que la factura y la mirada dominante son americanas.



Fig. 32

En el filme, una rica y caprichosa heredera norteamericana, que disfruta alegremente de su dinero y libertad en Europa, conoce a un supuesto conde francés residente en Marruecos con el que se casa. Resultará ser un impostor que finge ser víctima de un asalto poco después de la boda y desaparece sin dejar rastro. La joven localiza en Tánger al verdadero conde, que se gana la vida timando a los turistas que visitan la ciudad. A cambio de dinero, acuerda con él que, para evitar el escándalo, se haga pasar por su marido hasta que puedan tramitar el divorcio. Sin embargo, acabarán enamorados y unidos, esta vez sí, en matrimonio legítimo.

Más allá de la moraleja que encierra el filme, a nuestros efectos nos interesa solo la caracterización del personaje que interpreta Montiel. Ella es Aixa, la amante marroquí con el que convive el conde, cuyo nombre nos remite a la madre del rey de Granada Boabdil, caracterizada en el imaginario español como una mujer fuerte y pérfida. Es bella y sensual, pero en absoluto refinada. Fuma unos puritos, con unos ademanes que en nada suavizan su feminidad. Sus vestidos ajustados resaltan su voluptuosidad, pero de un atractivo que resulta vulgar respecto a la sofisticada novia americana cuya familia reside en Sevilla. Es celosa y pasional, hasta el punto de que trama el asesinato de su rival introduciendo una serpiente en su alcoba. Es presentada como malvada y posesiva,

²⁸ Las imágenes están sacadas de *internet* y la segunda no es un fotograma extraído de la película.

aunque realmente actúa así cuando su amante le espeta sin miramientos que la abandona porque no significa nada para él. Es un personaje cargado de rasgos negativos, sobre el que se proyectan los prejuicios racistas, clasistas y machistas del filme. Al fin y al cabo, solo es una mujer mora y pobre de la que se ha servido el galán europeo mientras le fue conveniente.

En España, se celebra la participación de la actriz española en una coproducción con Hollywood y se ensalza esa identificación con el exotismo oriental, a propósito de la noticia que durante el rodaje ha recibido la mordedura de un áspid, que curiosamente funde las connotaciones eróticas de sus evocaciones con el sentimiento nacional español:

“Sara es un bello nombre; pero predispone a misteriosos orientalismos, escenas egipcias o de Cartago, cuando Cleopatra o Salambó, jugando con víboras, sentíanse heridas en los torneados brazos o en el rosado cuello por la succión de las serpientes venenosas. Tan bella como aquellas legendarias hermosuras, es Sara Montiel, la genial estrella del cine hispanoamericano (...) nuestra bellísima Sara, orgullo y gloria del cine español, ya figura internacional del séptimo arte”²⁹.

A lo largo del reportaje, la periodista, puesto que se trata de una mujer, repite las alabanzas hacia su hermosura, y no duda de calificarla de “monumento”. El texto nos remite a la imagen que ya se había construido Montiel antes de su partida a América, como la más bella y sensual de las actrices españolas. También al que había sido hasta la fecha su papel más reconocido, el de la princesa musulmana Aldara en *Locura de amor*, con todos los rasgos que ya he señalado anteriormente.

Las revistas publican fotografías de Montiel caracterizada como su personaje, y se subraya que “está considerada como la más sugestiva estrella de la pantalla española”³⁰. Sin embargo, estas instantáneas no resultarían tan impactantes, al menos, si las comparamos con otras similares. Por aquellas fechas, llegaba también a las pantallas españolas *Bagdad* (Charles Lamont, 1949). En el cartel publicitario, Maureen O’Hara posaba con una atrevida indumentaria oriental, que dejaba ver sus piernas desnudas bajo una falda transparente y su vientre al aire, con un *top* ajustado [fig. 33]³¹. Una

²⁹ MORENO, Carmen. “Sara Montiel, musa de un compositor popular español”. *Primer plano* n. 526, 12 de septiembre de 1950.

³⁰ “Chamartín presentará próximamente «Aquel hombre en Tánger» la gran producción Hispano-Norteamericana”. *Imágenes* n. 66, diciembre de 1950.

³¹ Publicidad de la película *Bagdad*. *Primer plano* n. 535, 14 de enero de 1951.

representación del cuerpo femenino mucho más provocativa y sensual que la de una adusta Montiel como Aixa³².

En estos momentos, se evoca su caracterización en las películas que habían configurado su imagen en la ficción como una mujer fatal, que he analizado más arriba. Papeles como el de *Pequeñeces*, en los que Montiel aparece ya como un vampiresa, sin ninguna clase de ambages. Así pues, los significados de la estrella dentro y fuera de la pantalla se solapan en una imagen que se mantiene en el recuerdo del público, tal como de manera elocuente era expresado por la prensa:

“Hemos admirado multitud de veces, en nuestras pantallas, la belleza casi exótica de esta gran actriz española que es Sarita Montiel. Multitud de veces nos hemos confesado, con halagüeñas esperanzas, que el cine español había conseguido en su propia casa lo que tanta falta le estaba haciendo, lo que siempre admirábamos en las películas americanas, aquel tipo de mujer fatal que marcaba el sello característico de unos films, si bien algo “standarizados”, al menos nunca carentes de toda clase de elementos. Para nosotros, Sarita Montiel había conseguido bien llenar aquel hueco que observáramos en nuestras cintas aquel espacio blanco de la “vamp”, de la mujer -más mujer que hembra, pues la palabra mujer entraña muchos más peligros e incentivos -que, con su morbidéz, despertaba la imaginación y cumplía el cometido, casi obligatorio, de una extraña maldad”³³.

Es interesante observar que el periodista reivindica un arquetipo de mujer con el que, por sus connotaciones morales, durante la posguerra las actrices evitaban ser identificadas más allá de coincidencias superficiales³⁴. Ahora se atreve a verbalizar aquello que está latente, el tipo de mirada que concita Montiel, el deseo reprimido que despierta entre los varones heterosexuales. Una pulsión que, de manera velada, solo se permitía dirigir hacia las artistas extranjeras, que no compartían los valores tradicionales

³² El cartel cinematográfico, al que en este trabajo solo he podido prestar una atención reducida, tuvo una importante contribución a la fijación de la imagen de la estrella, como el resto de materiales promocionales. En la amalgama de ingredientes que a menudo se agolpan en su diseño, destaca casi siempre la representación visual del actor o de la actriz protagonista. Como en el ejemplo arriba comentado, a menudo se recorta y realza su silueta, síntoma de la importancia adquirida por el *star system*. (TRANCHE, Rafael. "El cartel de cine en el engranaje del star system", *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen* n. 135 (1994). p. 143). En este caso, no es solo el rostro aquello que se distingue, sino que es su cuerpo lo que actúa como reclamo de la mirada del espectador.

³³ “Una española en México. Sara Montiel triunfadora”, *Imágenes* n. 11 (segunda época), junio de 1952.

³⁴ COUTEL, Evelyne. "Usted no puede hacer de vamp... *Op. cit.*

propios. Se puede colegir que es su nueva imagen cosmopolita y moderna, en la que después incidiré, la que contribuye a romper las barreras. Pero se debe también recordar que esa acusada sensualidad de Montiel y el hecho de ser tomada como objeto sexual mucho más marcado que otras actrices se da casi desde los inicios de su carrera. En añadidura, su atractivo y belleza no es fruto de un contagio del moderno Occidente, sino que reconoce “la belleza casi exótica de esta gran actriz española” y la enraíza en nuestra tradición romántica: “Sus ojos verdes, ojos gitanos y atormentadores como un hechizo, como aquellos ojos que ponderara Bécquer”³⁵.

El artículo es al mismo tiempo un lamento por su pérdida para el cine español y una expresión de orgullo por su triunfo en el extranjero: “Sara Montiel, en México, es una representación de España, una maravillosa representación en el doble sentido del arte y de la belleza. La actriz y la mujer culta que es Sarita Montiel, en plena aureola de triunfos, es la mejor enseña que podríamos ostentar.” Esta apropiación y ostentación, frecuentemente repetida, de unos logros individuales como un producto de la cinematografía española y por ende del pueblo español, nos sitúa ante una forma de nacionalismo banal franquista, de presencia cotidiana de la nación más allá de los discursos oficiales³⁶. Ese continuo “ondear” de la nacionalidad, a modo de recordatorio diario para la ciudadanía, que resulta tan familiar que no es registrado conscientemente³⁷.

Una utilización del séptimo arte que naturaliza el cine nacional frente al resto de cinematografías, en un sentido similar al que ya se venía practicando desde décadas anteriores. Así, pues, el cine aparece como difusor de la idea *banalizada* de un mundo dividido en naciones y reproductor de hábitos, como el seguimiento de la estrella, que servían para experimentar el sentimiento de lazos de pertenencia compartidos entre un público español *imaginado*³⁸. Probablemente, en la posguerra estos mecanismos aparentemente inocuos dispusieran de una gran eficacia nacionalizadora, como consecuencia del rechazo a la política por parte de amplios sectores sociales y al clima de sobreexcitación nacionalista alentado por los vencedores. La búsqueda de vías de escape

³⁵ “Una española en México. Sara Montiel triunfadora... *Op. cit.*

³⁶ BILLIG, Michael. *Nacionalisme banal*. València, Afers - Universitat de València, 2006. p. 307

³⁷ *Ibidem*. p. 27.

³⁸ GARCÍA CARRIÓN, Marta. "España, sesión continua: Nacionalismo banal y espectáculo cinematográfico en los años de la dictadura de Primo de Rivera", en QUIROGA, Alejandro y ARCHILÉS, Ferran. *Ondear la nación: Nacionalismo banal en España*. Granada, Comares, 2018. p. 97-119.

ante la difícil realidad cotidiana colocó a los medios de entretenimiento, como el cine, en una posición ventajosa para ejercer esta función³⁹.

7.2 El mito de ‘Carmen’ para un varón doméstico

En diversos artículos encontramos cantidad de elogios y anuncios de un futuro prometedor, que contrastan con su desaparición prácticamente total de los medios hasta tres años después. Mientras, Sara Montiel disfrutará de un notable éxito en México, donde rodará más de una docena de películas. Pero todo ello carece aquí de relevancia, puesto que no se trata de trazar su biografía, sino la construcción de su imagen como estrella en un contexto de recepción determinado. Estas películas no fueron estrenadas en España, en el mejor de los casos, hasta finales de los cincuenta o los sesenta⁴⁰, en buena medida para aprovechar el éxito comercial de *El último cuplé*. Pero hay que ser conscientes de que en estos momentos existe una polisemia notable, que en buena medida está construida a través de textos diferentes producidos en España y en América, donde incluso cabría distinguir entre México y Hollywood. El marco espacial que aquí interesa es el español, pero tampoco se puede obviar que en estos momentos su carrera se está desarrollando al otro lado del Atlántico y la reinterpretación de los significados que desde allí se transmite tienen incidencia.

Desde ese punto de vista, cuando se subrayan los rasgos exóticos y orientalistas de su españolidad, un referente que se cruza en el imaginario es el del mito de Carmen. Una figura que, en la pantalla internacional de aquellos años, encarnaba Rita Hayworth por *Los amores de Carmen* (*The Loves of Carmen*, Charles Vidor, 1948)⁴¹ [fig. 34]. No hay lugar aquí para abundar en la cuestión, aunque no se trata de un apunte trivial, ya que la misma Sara Montiel aseguraba, con cierta petulancia, que en Hollywood quisieron hacer de ella una nueva Hayworth⁴². En la adaptación americana de la obra de Mérimée⁴³, la

³⁹ HERNÁNDEZ BURGOS, Claudio. "Franquismo suave: El nacionalismo banal de la dictadura", en QUIROGA, Alejandro y ARCHILÉS, Ferran. *Ondear la nación: Nacionalismo banal en España*. Granada, Comares, 2018. p. 137-157.

⁴⁰ ELENA, Alberto. *Op. cit.*

⁴¹ Fecha de estreno en Madrid: 23 de octubre de 1953. ("Los amores de Carmen"- *IMDb*. https://www.imdb.com/title/tt0040552/?ref=mv_sr_4?ref=mv_sr_4 [Fecha de consulta 11/07/2019]).

⁴² DONAPETRY, Mara. "Conversación con Sara Montiel: Trátame de tú", *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* n. 4 (2000). p. 225-233.

⁴³ Prosper Mérimée publica la novela fundacional del mito de Carmen en 1845, y en 1875 la ópera de George Bizet será la primera reelaboración significativa. El cine ha realizado cerca de un

representación de la feminidad de la protagonista, que podría compartir con Montiel los rasgos de alteridad racial y de vampiresa, está al servicio de la recuperación de la actriz como diosa del sexo y puede leerse como expresión de inteligencia y poder sobre los hombres, aunque el orden patriarcal sea finalmente restaurado⁴⁴.

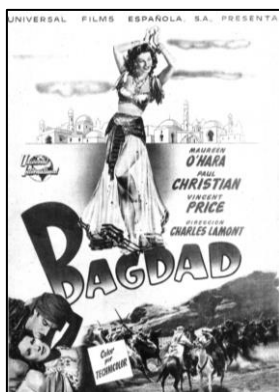


Fig. 33



Fig. 34

Es significativo que cuando Montiel dé vida al personaje diez años después en *Carmen la de Ronda* (Tulio Demicheli, 1959) [fig. 35], este haya perdido gran parte de su significado transgresor y quede desfigurado como *femme fatale*. La Carmen de Montiel resulta incluso menos creíble como gitana que la de Hayworth, y a diferencia de esta última es casi una personalidad local y no una mujer marginal. Así, cuando en medio de la plaza se pelea con otra mujer, que la ha traicionado, los vecinos la jalean y aplauden la humillación pública que le infringe al levantarle las faldas y golpearla en el trasero. En cambio, todos los presentes acusan a Hayworth de pendenciera y de ser la responsable del tumulto. Todos la temen y su atractivo sexual y desenvoltura resulta intimidante. Maneja a los hombres a su antojo y los utiliza en su propio beneficio. Es una mujer independiente, que cuando don José (Glenn Ford) le suplica que vuelva con él y abandone a su nuevo amante, un torero rico y famoso, le dice que ella no puede vivir en una jaula.

La protagonista de *Carmen la de Ronda* es igualmente muy sensual y utiliza su cuerpo como arma de seducción. Es una producción de 1959, posterior al punto de inflexión que supuso *El último cuplé* (y también en puridad fuera del ámbito cronológico del presente estudio, aunque considero pertinentes estas anotaciones) y por tanto en un

centenar de versiones protagonizadas por este personaje, que ha encarnado la alteridad racial o étnica, nacional, de clase y de género. Un arquetipo cultural femenino de una mujer fascinante, sexualmente activa y próximo al de la *femme fatale*. (FERNÁNDEZ VILCHES, Gloria. "El mito de Carmen en el cine de Hollywood", *Archivos de la Filmoteca* n. 51 (2005). p. 10-15).

⁴⁴ EVANS, Peter W. "Putting the blame on Carmen: La versión de Rita Hayworth", *Archivos de la Filmoteca* n. 51 (2005). p. 66-83.

momento en que la censura era más permisiva con la representación visual femenina y de la sexualidad. Exhibe su cuerpo y queda claro que no es ‘mujer de un único hombre’. Su erotización es reforzada no solo mediante el vestuario y el maquillaje, sino también con la iluminación y los colores saturados del *Eastmancolor*, al igual que con una puesta en escena que remarca el juego de miradas y la tensión sexual entre la pareja, que puede ser considerada disidente o subversiva en el contexto moral franquista⁴⁵. Pero ahí acaba prácticamente su transgresión de los códigos, que no es poco, ya que los fundamentos de los roles de género apenas se ven perturbados. A diferencia de la Carmen norteamericana, los motivos de sus actos son el amor y el patriotismo, no el egoísmo o el anhelo de libertad personal. Acepta entregarse al torero como un sacrificio (aunque finalmente no sea necesaria su consumación) y sobre todo, a pesar de que ambas mueren en la escena final, el significado de la tragedia es radicalmente diferente. La muerte del personaje de Hayworth es un crimen pasional a manos del amante despechado. La muerte del de Montiel es un acto de amor, un intento por salvar la vida del oficial de quien se ha enamorado. No obstante, no hay posibilidad de escapar del mensaje moralizante de obligado cumplimiento: Las transgresiones de los códigos de comportamientos se pagan en esta vida, aunque se anuncie la salvación eterna.



Fig. 35

Por otra parte, vale la pena apuntar, aunque esté anticipando elementos del análisis posterior, que el género principal de sus interpretaciones musicales ya no es el cuplé como en la película de Orduña, sino la copla. Canciones como *Ojos verdes* o *La falsa moneda* sirven para enfatizar su actitud provocadora, el sacrificio o la fatalidad. La copla fue

⁴⁵ COLMEIRO, José. "Nationalising Carmen: Spanish cinema and the spectre of francoism", *Journal of Iberian and Latin American Research* n. 1 (2009). p. 1-26.

apropiada por el franquismo, especialmente durante la década de los cuarenta, como la forma de expresión musical ‘oficial’, para transmitir a través de sus letras, debidamente censuradas, los valores culturales que el régimen quería imponer.⁴⁶ Durante la posguerra, la copla fue un vehículo de moralización centrado en el control del cuerpo femenino, que servía para divulgar los castigos que conllevaban las conductas calificadas como transgresoras a ojos de la Iglesia y del Estado. Un mecanismo complementario, y de consumo masivo, al de la violencia y la coacción, como pudo ser también el cine⁴⁷. Ya a las puertas de la década de los sesenta, *Carmen la de Ronda* es una propuesta más ambigua y de mensajes contradictorios que la imagen estelar que en esos años se construye sobre la figura de Sara Montiel, que aquí estamos analizando.

Pero retomemos el hilo cronológico. A los pocos días de su vuelta a México, llegó a la cartelera de Madrid *El capitán Veneno* (Luis Marquina, 1951)⁴⁸ [fig. 36]. Su estreno pasó bastante desapercibido en las revistas cinematográficas, de igual modo que tampoco tuvo un gran eco la promoción de su rodaje meses atrás. A pesar de no disfrutar de una acogida muy calurosa, es interesante observar cómo nos refresca una imagen anterior de la actriz. Nos advierte de la dimensión temporal de la estrella y de la tentación de una interpretación lineal. Máxime cuando los canales de distribución cinematográfica en España eran muy rudimentarios y los ciclos de exhibición de las películas muy largos.

Se trata de una nueva adaptación de una novela de Pedro Antonio de Alarcón, ambientada durante el reinado de Isabel II, pero que, a diferencia de otras obras suyas llevadas a la pantalla con un claro propósito de adoctrinamiento ultraconservador, esta película responde a un objetivo más comercial y de evasión que ideológico⁴⁹. A este propósito sirven los diálogos escritos por Wenceslao Fernández Flórez y el juego verbal y de miradas en el que se regocija Marquina en la batalla entre una exuberante y jovial Angustias (Sara Montiel) y el solterón recalcitrante y antipático Jorge de Córdoba (Fernando Fernán-Gómez)⁵⁰.

⁴⁶ WOODS PEIRÓ, Eva. *White Gypsies.... Op. cit.* p. 137-150.

⁴⁷ PRIETO BORREGO, Lucía. "La copla: Un instrumento para el proyecto de moralización de la sociedad española durante el primer franquismo", *Arenal: Revista de historia de mujeres* n. 2 (2016). p. 287-320.

⁴⁸ Fecha de estreno en Madrid: 22 de noviembre de 1951. Estuvo 9 días en cartel. A título comparativo, su anterior filme, *Pequeñeces*, permaneció 107 días en exhibición desde el mes de marzo anterior. (HUESO, Ángel L. *Op. cit.* p. 77-78 y 311-312).

⁴⁹ PÉREZ BOWIE, José A. *Op. cit.* p. 57-60.

⁵⁰ CASTRO DE PAZ, José Luis. "El capitán Veneno", en PÉREZ PERUCHA, Julio. *Antología crítica del cine español, 1906-1995*. Madrid, Cátedra, 1997. p. 264-266.

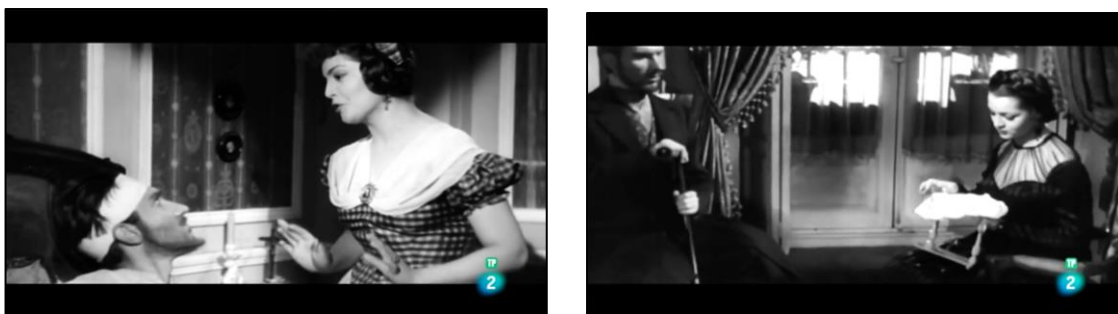


Fig. 36

Sin embargo, el tono de comedia romántica, inspirado en los clásicos de Hollywood, no oculta un mensaje normativo sobre los roles tradicionales de género. Fernán-Gómez interpreta a un capitán misógino y malcarado, que hace constantemente fe pública de su rechazo a las mujeres y al matrimonio. Su planteamiento vital comienza a desmoronarse cuando cae herido y se ve obligado a pasar la convalecencia en casa de la bella Sara Montiel, de quien irremediabilmente acabará enamorado. Asistimos al proceso de domesticación del varón, que si bien no personificaría el ideal del donjuán que a lo largo del primer tercio de siglo había sido progresivamente abandonado como modelo hegemónico de masculinidad⁵¹, sí se presenta como un arquetipo de hombre de acción que es reconducido a su papel de padre de familia, donde realmente encuentra su realización personal. Trasladado al contexto del primer franquismo, del descanso del guerrero, al cabeza de familia⁵². Pues aquel hombre que juraba que no había nacido para casarse ni tener hijos, lo sorprendemos en la escena final jugando en el suelo entusiasmado con la parejita de pequeños que ha borrado por completo su mal carácter. Una imagen de felicidad y armonía doméstica que es coincidente con la que se proyecta sobre el actor en diferentes reportajes periodísticos, como marido de la también actriz María Dolores Pradera y ‘padrazo’ de sus dos pequeños⁵³.

Pero es la actuación de Montiel la que aquí más nos interesa. De nuevo ataviada de época, resulta tan seductora como en *Pequeñeces*, pero ahora utiliza sus encantos no para aprovecharse de los hombres, sino para un fin legítimo como es la captura de un marido. A lo largo del filme, su personaje proyecta una imagen que no desentona respecto a la de su vida real: Coqueta, consciente de su atractivo físico, de gesticulación insinuante,

⁵¹ ARESTI, Nerea. *Médicos, donjuanes y mujeres modernas... Op. cit.*

⁵² ALCALDE, Ángel. "El descanso del guerrero: La transformación de la masculinidad excombatiente franquista (1939-1965)", *Historia y política* n. 37 (2017). p. 177-208

⁵³ GASCÓN, María Luz. "Papá Fernán-Gómez cuida de los niños". *Cámara* n. 156, 1 de julio de 1949.

decidida y segura de sí misma... En la secuencia en que derriba los últimos muros que el apodado Capitán Veneno mantenía contra el matrimonio, la cámara destaca, en una serie de planos cortos, el enorme magnetismo que genera Angustias a través de las expresiones de su rostro, sobre todo mediante las miradas que dirige a su enamorado y que desarmen su pétrea determinación; pero más aún cuando desvía la vista hacia lugares imprecisos, en espera de sus reacciones, mientras se recrea al comprobar cómo las puyas que le clava lo exasperan y finalmente lo rinden, hasta ‘obligarle’ a pedirle su mano. Es precisamente ese gesto sencillo de posar la vista perdida en el fuera de campo uno de los principales recursos que el cine clásico de Hollywood utilizaba para representar el deseo femenino. En esa mirada hacia una zona imaginaria, el espectador o espectadora “es capaz de visualizar su ensoñación, de materializar o completar su gran deseo”⁵⁴.

A lo largo de la película, el personaje de Montiel trata a los hombres de tú a tú y no se muestra inferior a ellos ni en coraje ni en inteligencia. De carácter independiente, vive con su madre en un mundo al margen de la autoridad masculina. Podría parecer que nos encontramos ante una mujer emancipada si no fuera porque, tras la muerte de su madre, queda desvalida social y económicamente, y, sobre todo, porque finalmente se comprueba que todas sus armas de mujer solo estaban al servicio del objetivo del matrimonio y la familia. Ha domesticado al varón, es cierto. Sin embargo, aquella mujer que hasta de luto lucía trajes con transparencias sugestivas, cuando se convierte en esposa y madre viste de manera sencilla y recatada, sin vestigios de la sensualidad hipnótica que ha derrochado durante todo el metraje. Su voz entonces altiva suena ahora modesta y su sonrisa y maneras apocadas expresan su nuevo papel subalterno como ‘ángel del hogar’.

7.3 La nueva Sara nos visita

El rodaje de *Veracruz* (Robert Aldrich, 1954) [fig. 37] recuperó la figura de Sara Montiel para la actualidad cinematográfica después de unos años de olvido en España. Su ausencia de las revistas especializadas es ilustrativa. Por ejemplo, está prácticamente desaparecida en *Radiocinema* hasta este momento (aunque a decir verdad la publicación le había dedicado una casi nula atención desde 1948), igual sucede en *Primer Plano* entre 1951 y 1953 o en *Imágenes*, que, paradójicamente, después de reivindicar intensamente

⁵⁴ BOU, Núria. "Cuestiones sobre la representación del deseo femenino en la historia del cine", en SEGARRA, Marta. *Políticas del deseo: Literatura y cine*. Icaria, 2007. p. 71-94. esp. 76-77.

su figura en el artículo de junio de 1952 ya comentado, no vuelve a incluirla en sus páginas hasta 1956.



Fig. 37

Ahora estas mismas publicaciones vienen a confirmar la imagen de la estrella que ya había comenzado a dibujarse anteriormente. Fuera porque la prensa española recibe un mayor flujo de información a través de las agencias norteamericanas o porque, indudablemente, la participación de una actriz española en una gran producción de Hollywood era una noticia excepcional, su presencia junto a estrellas de la talla de Gary Cooper y Burt Lancaster no pasó desapercibida. Aunque en diversas ocasiones se explicita que es la propia estrella la que envía a las revistas informaciones y fotografías, ya sea de su nueva vida en México, de sus actuaciones en teatros de Nueva York o material promocional de sus películas, en las que trata de dar una imagen de sí misma como triunfadora.

Aquí se celebra ese éxito excepcional como el del cine español, aunque a la vez que se lamenta que no se hubiera sabido valorar todo su potencial:

“Sara está en la cúspide de la fama. Ninguna estrella española llegó más lejos que ella. La película que le sirvió de trampolín para su salto a América fué [sic] *Locura de amor*, donde Sara estaba no sólo guapa, sino grandiosa como actriz. Y allí supieron apreciarlo, y Sara es hoy famosa y entra a Hollywood por la puerta grande. En este enorme éxito no sólo para Sara, sino para el cine español (...) el cine español se ha quedado sin una estrella colosal”⁵⁵.

Veracruz no sería aquí estrenada hasta mayo de 1955 y, como recuerda Montiel, el público no reparó mayoritariamente en ella hasta que fue reestrenada unos años más tarde⁵⁶. Se trata de un *western* ambientado en la época del emperador Maximiliano de México. En plena guerra civil entre las fuerzas imperiales y la de los seguidores de Benito

⁵⁵ G. S. “Sara Montiel pareja de Gary Cooper”. *Primer plano* n. 712, 6 de junio de 1954.

⁵⁶ MONTIEL, Sara. *Op. cit.* p. 225.

Juárez, dos mercenarios yanquis tratan de aprovechar la coyuntura ofreciendo sus servicios al mejor postor. Montiel es Nina, una hermosa campesina juarista, de marcados rasgos raciales. Representa al pueblo y es idealista, frente a la traidora y rubia antagonista femenina que interpreta Denise Darcel. De nuevo, es una mujer fuerte, indómita y seductora. Es un ejemplo más de cómo Hollywood, ya desde los años veinte, recurría a la intersección entre raza y sexualidad para crear el estereotipo de la mujer latinoamericana, definida como exótica y cuyo cuerpo evoca el calor tropical, la violencia, la pasión, lo excitante...⁵⁷ Y sin embargo, como se ha apuntado, es en estos momentos en que las producciones extranjeras promueven su ascenso como estrella internacional a partir de personajes de marcados rasgos étnicos no castizos, cuando aquí más se resalta su españolidad. Paradójicamente, con unos componentes de feminidad completamente alejados no solo de los cánones oficiales sino de la realidad en que vivían la inmensa mayoría de las mujeres españolas.

El primero y más evidente es la propia apariencia física de la actriz, que muestra una transformación importante en su estilo. Comenzando por el mismo peinado, ahora corto, que para las espectadoras españolas resultaría innovador, y continuando con un vestuario que rompe las tendencias de la moda que se llevaban aquí. Da igual que vista ropa informal en su casa o que se haya engalanado para una fiesta. La sensación que transmite es la de una bocanada de aire fresco que desafía las pautas de austeridad y sencillez que se reclamaban tanto desde la Iglesia como desde la Falange, aunque no de manera coincidente, en relación con el modo en que las mujeres debían vestirse, peinarse, maquillarse o incluso comportarse en público durante los años cuarenta, y que respondían al marco ideológico de una sociedad autárquica⁵⁸, que comenzaba a resquebrajarse a principios de los cincuenta.

No se trata de una cuestión meramente ornamental, sino que afecta directamente a la constitución de la identidad personal. A nivel global, durante los primeros sesenta años del siglo XX, se relaciona con el mundo urbano, como una manifestación visual de los cambios sociales o de las nuevas formas de consumo. En consecuencia, proveía a la mujer de una oportunidad única de experimentar la modernidad, en una actividad cultural que conecta las esferas doméstica y pública. Como herramienta de representación de la

⁵⁷ HERSHFIELD, Joanne. *Op. cit.* p. 35-38

⁵⁸ BLASCO HERRANZ, Inmaculada. "Moda e imágenes femeninas... *Op. cit.*

feminidad, la moda puede ser un mecanismo de control social y manipulación, pero también de transgresión y subversión⁵⁹.

No obstante, la atribución de significados a los distintos estilos de vestir no resulta sencilla ni unívoca. Así, desde finales de los cuarenta, la industria internacional proponía una moda más ‘femenina’, como por ejemplo las faldas largas de tubo, que estaba diseñada para un tipo de mujer que, acabada la contienda mundial, es apartada del mundo laboral⁶⁰. Una idea que no se corresponde con el contexto español, donde su expulsión del mercado laboral se ha dado con anterioridad, de modo más abrupto y por ley, a la vez que se constriñe su libertad para expresar abiertamente su sensualidad. Quizá por ello este nuevo estilo sofisticado y sexi de vestir, que ha adquirido significados diferentes a lo largo de las décadas, puede ser interpretado de un modo similar a lo que representó en Hollywood de los treinta, en el que una mujer favorable a la moda podía sugerir inteligencia, confianza en sí misma, independencia sexual y financiera...⁶¹

Según Pam Cook, el *New Look* de los cincuenta proyectaba una feminidad moderna y contradictoria, una visión sexualizada de la mujer, que al mismo tiempo reconocía su empoderamiento como consumidora. Para aquellas mujeres para las que la moda de los cuarenta era un reflejo de los avances hacia la igualdad con los hombres en la esfera pública, como consecuencia de los cambios derivados de la Segunda Guerra Mundial, el nuevo estilo era un claro retroceso. No era un vestuario apropiado para desenvolverse en el mercado laboral, y además era caro respecto a las ropas más cómodas, andróginas y de inspiración militar del período bélico. El *New Look* correspondería a un tipo de mujer glamurosa, pero cuyo reino es el hogar. Sin embargo, los avances tecnológicos la liberan de parte de las tareas domésticas y les permiten poseer de más tiempo libre, que en buena medida se deriva hacia el consumo, el ocio, y la sexualidad, aunque también, por supuesto, a la maternidad. Para Cook, este *New Look*, claramente imbuido de connotaciones fetichistas, puede suponer también una fuente de poder y movilidad femeninos y evocar amenazas y efectos desestabilizadores en los roles de género. El cine

⁵⁹ BUCKLEY, Cheryl y FAWCETT, Hilary. *Op. cit.* p. 1-9.

⁶⁰ BRUZZI, Stella. "It will be a magnificent obsession": Femininity, desire, and the New Look in 1950s Hollywood melodrama", en MUNICH, Adrienne. *Fashion in Film*. Bloomington, Indiana University Press, 2011. p. 160-180.

⁶¹ SPIEGEL, Maura. "Adornment in the Afterlife of Victorian Fashion", en MUNICH, Adrienne. *Fashion in Film*. Bloomington, Indiana University Press, 2011. p. 181-202

de Hollywood, y en especial sus estrellas, serían las principales propagadoras de estas modas y sus diversos significados⁶².

Así, ¿se puede leer un mensaje en sentido emancipatorio en la imagen de Montiel o se trata simplemente una actitud estética? Podría pensarse que es solo un maniquí que resulta perturbador porque sale de la pasarela. Sin embargo, Montiel representa más que eso, y, a través del modo en que los medios reflejan su imagen, se configura como un modelo disruptivo respecto al ideal franquista de feminidad. Anticipa el cambio que en estos años comenzará a gestarse entre las españolas, quienes encontrarán un nuevo referente de identidad nacional en su calidad de seductoras y consumidoras⁶³.

Algunos reportajes nos la presentan en su mansión de Cuernavaca, México. En un momento en que las ciudades españolas todavía padecían un problema grave de acceso a la vivienda, ella reside en “una espaciosa finca rodeada de árboles”, adonde el domingo acuden sus amigos a comer y beber en el jardín, bañarse en la piscina o jugar al ping-pong. Cuenta con un amplio servicio doméstico y conduce un enorme Lincoln que el periodista no duda en describir como “un poderoso haiga, una verdadera fortuna rodante”⁶⁴ [fig. 38]. Ostenta una auténtica vida de estrella de Hollywood, y de hecho la vemos fotografiada en actitud de camaradería con figuras como Mary Pickford o Gary Cooper⁶⁵ [fig. 39]. Para los lectores de aquellas revistas de fans, la suya sería una vida de película en el sentido estricto de la palabra, la encarnación de los ambientes que tan a menudo aparecen retratados en el celuloide. Sin duda, despertaría sentimientos de envidia y admiración al observar un mundo de opulencia frente a las estrecheces de su vida cotidiana. Seguramente también sería vista como exponente máximo de la vía de ascenso social a través del cine. Un mensaje que ella misma refuerza cuando en las entrevistas recuerda su origen popular.

⁶² COOK, Pam. *Screening the past... Op. cit.* p. 205-217.

⁶³ BLASCO HERRANZ, Inmaculada. "Mujeres y nación: Ser españolas en el siglo XX", p. 168-206, esp. 196.

⁶⁴ CANTÚ ROBERT, Roberto. “A Sarita Montiel le guía una buena estrella. Su actuación en la cinta Veracruz, le abre las puertas de Hollywood”. *Primer plano* n. 715, 27 de junio de 1954.

⁶⁵ G. S. “Sara Montiel pareja de Gary Cooper”. *Primer plano* n. 712, 6 de junio de 1954.



Fig. 38



Fig. 39



Fig. 40

Ese aura de modernidad se traslada también a sus comportamientos y declaraciones y a la actitud que adoptan los periodistas ante la estrella. Como vimos, ya desde los inicios de su carrera a mediados de los cuarenta, Montiel mereció un trato distinto por parte de los reporteros, que no tenían inconveniente en verter comentarios, sobre todo en relación con su belleza y su sensualidad, que omitían para otras actrices españolas o en la publicación de fotografías con una carga erótica también más acusada, similar, en cambio, a la que mostraban otras modelos extranjeras.

En tanto que en España impera el discurso oficial sobre una feminidad subalterna respecto al varón, el reflejo de la vida de Sara Montiel que llega desde América es el de una juventud alegre y emancipada. Mientras las revistas hablan de los noviazgos de las actrices españolas, a ella se le pregunta por sus romances, que transmiten una idea más libre del amor que las reglamentadas relaciones formales que las jóvenes españolas experimentaban como un camino hacia el matrimonio⁶⁶. En 1950, ya se le preguntaba abiertamente por si había tenido un romance con el compositor mexicano Agustín Lara o por sus “amores españoles”, cuando este no era un tipo de asunto en el que los periodistas solían entrar. Ahora se da un paso más, y se explotan rumores de idilios con sus compañeros de reparto como Gary Cooper y Burt Lancaster, que probablemente tenían su origen en las campañas publicitarias americanas; pero al concederles la prensa al menos visos de verosimilitud se está ofreciendo la posibilidad que una figura relevante pueda actuar con normalidad fuera de los marcos de feminidad aceptables. Ella niega esos rumores de manera tajante, pero en absoluto se siente ofendida por ser objeto de

⁶⁶ MARTÍN GAITE, Carmen. *Op. cit.* p. 180-207.

habladurías. Al contrario, se presenta a sí misma como un sujeto sexual no pasivo, pues añade “no me gustan los hombres casados, los padres de familia”, e incluso afirma que “soy mujer y tengo muchos romances”⁶⁷. Actitudes y declaraciones que en muchos sectores resultarían perturbadoras y serían fácilmente calificadas de casquivanas.

Bien es cierto que no es infrecuente que a las actrices españolas se les pregunte qué piensan del matrimonio y si tienen previsto casarse. A lo que casi todas ellas, incluida Montiel, suelen responder que están esperando ese gran amor que las conduzca al altar, y que mientras llega, están centradas en su carrera cinematográfica. Pero es interesante observar que hay un matiz importante entre no cuestionar que el destino de la mujer es el matrimonio y la familia, aunque el nuevo estado civil no implique el abandono de su carrera profesional, y admitir que se mantiene una vida sentimental al margen de códigos y convenciones sociales, con afirmaciones como esta:

“- ¿Es tuya esa frase que tanto han aireado las publicaciones extranjeras de que “no te interesan los hombres menores de cuarenta años”?
- Es mía y la continúo sosteniendo. Es mi parecer y no creo que sea ninguna tontería”⁶⁸.

En esa misma entrevista reconoce que tiene pareja, pero no desvela su identidad: “Soy novia de un español, manchego por más señas, que reside en México, es todo lo que puedo decirte.” Una respuesta que en principio parece formulada para cautivar con el misterio, aunque tal vez responda a una razón práctica, a un ejercicio de precaución o autocensura. Se puede deducir que se trata de Juan Plaza, dirigente comunista en el exilio, con quien mantuvo una relación intensa e intermitente durante varios años⁶⁹.

En estos reportajes se observa que comienza a escribirse una mitología alrededor de la estrella. En el artículo anterior realizado por el corresponsal de *Primer plano* en Colombia, buena parte de la entrevista versa acerca de rumores sobre Montiel: que si nació en México, que si es hija de un matrimonio árabe, que si la descubrió Burt Lancaster... Para finalmente concluir el periodista que “sea lo que fuere, tanta contradicción ha servido para crear una aureola de estruendosa popularidad alrededor de

⁶⁷ “Sarita Montiel en Bogotá. «No hay romance con Burt Lancaster», dice Sarita”. *Primer plano* n. 742, 2 de enero de 1955.

⁶⁸ SERRANO, Antonio. “Sarita Montiel, después de triunfar en Méjico y Hollywood, quiere descansar un par de meses en España”. *Radiocinema* n. 285, 7 de enero de 1956.

⁶⁹ AGUILAR, José y LOSADA, Miguel. *Sara Montiel... Op. cit.* p.21.

nuestra estrella, que ha dejado boquiabiertos con su simpatía, su gracia y su garbo a los bogotanos”⁷⁰.

En diciembre de 1955, la actriz regresó a España para pasar unas semanas de vacaciones. Es recibida en el aeropuerto de Barajas por un gran número de admiradores y periodistas, con la expectación que despierta una gran estrella⁷¹ [fig. 40]. Se hace evidente que su imagen ha cambiado respecto a la que se marchó poco tiempo atrás. Así lo reconoce abiertamente otro de los periodistas:

“En estos momentos Sarita posee una belleza mucho más incisiva y contundente que la que le conocíamos; sus ojos parecen haberse agrandado y su desenvoltura y gracia pícaras son dignos complementos de su exuberante hermosura actual”⁷².

Concede diversas entrevistas durante su visita que vale la pena repasar, e incluso el diario *ABC*, que no suele prodigar atención a este perfil de personajes, le dedica un espacio amplio en sus páginas. Se interesa por las películas que ha hecho en México y Hollywood, por los galanes con los que ha trabajado y si se enamoraron de ella (“Si se enamoraron, no me lo dijeron”), por cómo es la gente de Hollywood (muy formal y trabajadora), si vuelve millonaria (“Vivo bien”) o si soñaba con esto cuando ella misma iba por la Gran Vía pidiendo autógrafos. Como colofón de la entrevista, se cuele la fatídica pregunta:

“- ¿Has dejado por allí algún amor?

- Nada. Estoy completamente libre.

- ¿No te interesa el matrimonio?

- De momento sólo me interesa hacer buenas películas donde sea. Pero eso no quiere decir que si llega mi "media naranja..."⁷³

Aparece como una mujer no solo atractiva, sino independiente y libre de las ataduras más estrechas que ciñen a las mujeres en España. Ella trae consigo buena parte de los elementos de la modernidad que están empezando a entrar aquí y del que Hollywood es un buen escaparate. Aquella crítica recalcitrante de la inmediata posguerra se ha suavizado. Sin duda nada de todo ello es ajeno a la salida del ostracismo

⁷⁰ “Sarita Montiel en Bogotá. «No hay romance con Burt Lancaster», dice Sarita”. *Primer plano* n. 742, 2 de enero de 1955.

⁷¹ GARCÍA VIÑOLAS, Pío. “Vacaciones en Madrid de Sarita Montiel”. *Primer plano* n. 794, 31 de diciembre de 1955.

⁷² SERRANO, Antonio. “Sarita Montiel, después de triunfar en Méjico y Hollywood, quiere descansar un par de meses en España”. *Radiocinema* n. 285, 7 de enero de 1956.

⁷³ CÓRDOBA, Santiago. “Sara Montiel”. *ABC*, 30 de diciembre de 1955.

internacional, que pretende situar al régimen como un aliado anticomunista de Estados Unidos. La publicidad es un buen indicador de esta transformación de la retórica autárquica en los hábitos de consumo a la fascinación por la *American way of life*. Del menosprecio a todo aquello de referencias yanquis, al valor añadido que adquiriría cualquier producto o servicio que se vincula con la cultura norteamericana⁷⁴.

Carmen Agulló Díaz apunta que la publicidad se convirtió en un instrumento para la educación de hombres y mujeres, que necesitaban aprender los usos y costumbres de una naciente sociedad urbanizada y moderna tras los años de graves penurias. Las mujeres copiarán los vestidos y peinados de las actrices y se olvidarán de las recomendaciones oficiales de sencillez y decoro. El consumo será un signo de poder y de estatus social para las clases medias. Junto al estereotipo de la hacendosa ama de casa, buena madre y esposa, surgirá, hacia finales de la década, el de la mujer atractiva, educada en los patrones tradicionales pero que empieza a adaptarse a una nueva realidad económica y social⁷⁵.

En general, Europa occidental estaba asistiendo a un proceso de “americanización”, en el que se están homogeneizando las formas de vida a través de las fronteras nacionales y sociales⁷⁶. Es en este período cuando se confirma la hegemonía estadounidense sobre el territorio europeo, con la implantación de prácticas de consumo modernas como uno de sus medios fundamentales. En esta sociedad de consumo, se reconoce a la mujer como agente principal, a semejanza de las norteamericanas. A ellas iban dirigidas los mensajes que trataban de persuadir de las ventajas de adquirir equipamientos que harían más eficientes y cómodas las labores domésticas, pero a su vez se trasmitía la idea de que tendrían a su alcance artículos, como la moda y los cosméticos, que acrecentarían su autoestima y que dispondrían de tiempo para acceder a actividades como la educación o al ocio⁷⁷.

⁷⁴ SUEIRO SEOANE, Susana. "La publicidad comercial en la España de los años cincuenta: el "American way of life" y la transformación de la sociedad española", en MATEOS, Abdón. *La España de los cincuenta*. Madrid, Eneida, 2008. p. 327-336.

⁷⁵ AGULLÓ DÍAZ, Carmen. *Op. cit.* p. 280-281.

⁷⁶ En diferentes países, y por tanto no solo en España, esto fue sentido como una pérdida de las peculiaridades propias frente al avance del modelo de consumo de masas norteamericano. Por ejemplo, en Francia, de forma mucho más acusada entre los intelectuales que entre las capas populares, se desarrolló un sentimiento de resistencia cultural, que era también mayor entre los estados vencedores de la contienda mundial que entre los perdedores. (MAZOWER, Mark. *La Europa negra: Desde la Gran Guerra hasta la caída del comunismo*. Valencia, Barlin Libros, 2017. p. 368-371).

⁷⁷ DE GRAZIA, Victoria. *El imperio irresistible: Un minucioso análisis de la sociedad de consumo estadounidense sobre la civilización europea*. Barcelona, Belacqua, 2006. p. 15-19 y

Pero fue sobre todo el turismo un factor determinante en la reconexión de España con la modernidad. Aún queda lejos el llamado boom turístico de los sesenta, pero se aprecian ya los efectos del incremento de visitantes foráneos al país, que en 1949 no superaban los trecientos mil, pero que a mitad de la década ya se acercaban al millón y medio, y eran más de dos millones en 1957⁷⁸. La promoción del turismo llevada a cabo por los diferentes gobiernos franquistas no estuvo exenta de debates políticos que reflejaban la preocupación social que generaba la cuestión. La llegada de turistas simbolizaba, por un lado, la prosperidad y la apertura del país a Europa, y por otro, el miedo a la ‘colonización’ y la propagación de unos valores morales dudosos⁷⁹. El cambio de discurso xenófobo en defensa de un régimen que se sentía acechado al de la acogida hospitalaria no era fácil, y los periódicos reflejaban las reacciones hacia hábitos e indumentarias que se tachaban de escandalosas⁸⁰. En cuanto a la influencia política que estos turistas provenientes de estados democráticos pudieron ejercer sobre la población, se estima que el contacto sería escaso, ya que solían viajar en grupo y apenas se relacionaban con los españoles. Sin embargo, mayor importancia tendría el descubrimiento de hábitos y comportamientos que, comparados con los locales, remitían a la idea de que en el extranjero el nivel de vida era superior y más libre, a la consciencia de la pobreza del propio país y al reconocimiento de su anormalidad política⁸¹.

De entre los extranjeros que viajan a España durante los cincuenta, encontramos a unos que derrocharían esta capacidad de seducción de la venía hablando: Las estrellas internacionales que llegan a España a rodar coproducciones, debido a las ventajas y facilidades que el régimen les otorga, a cambio de la entrada de dólares y de cultivar una imagen positiva de cara al exterior. Una colaboración que fue igualmente beneficiosa para

523-527. En los años cincuenta, empiezan a entrar los grandes electrodomésticos en los hogares europeos. No obstante, en 1957 la gran mayoría de las familias carecían de frigorífico (un 12% en Alemania o un 2% en Italia). La lavadora tardó algo más en popularizarse y fue durante un tiempo un producto exclusivo de las casas acomodadas. Progresivamente, ambos fueron abaratándose y fabricándose a gran escala. (JUDT, Tony. *Op. cit.* p. 496-497).

⁷⁸ VALLEJO POUSADA, Rafael. "¿Bendición del cielo o plaga? El turismo en la España franquista, 1939-1975", *Cuadernos de Historia Contemporánea* (2015). p. 89-113.

⁷⁹ PACK, Sasha D. *La invasión pacífica: los turistas y la España de Franco*. Madrid, Turner, 2009. p. 15-16.

⁸⁰ ABELLA, Rafael. *Crónica de la posguerra... Op. cit.* p. 451-454.

⁸¹ FUERTES MUÑOZ, Carlos. *Viviendo en dictadura... Op. cit.* p. 239.

los actores y actrices, técnicos y profesionales de diversos oficios que fueron empleados para los rodajes⁸².

Así pues, la influencia del turismo, del avance hacia la sociedad de consumo, del cine norteamericano, en general, y de sus estrellas en particular, fueron factores que coadyuvaron a la propagación de un nuevo modelo de feminidad, en el que el culto al cuerpo era una de sus características. Una propuesta que chocaba frontalmente con las admoniciones de la Iglesia católica acerca de que este era precisamente un instrumento para la tentación de la carne, sujeto y objeto de instigación al pecado en la sociedad moderna, y que debía ser protegido de esta concepción materialista. De modo que aquellas mujeres que se atrevieron a adoptar estas tendencias pudieron llegar a convertir su propio cuerpo en armas ideológicas contra la política moral y sexual del régimen⁸³.

En este contexto, cabe situar la visita de Sara Montiel, que tomada como modelo, resulta más amenazadora que las estrellas de Hollywood o las turistas que comenzaban a poblar las playas, precisamente porque no es una extranjera. Representa una contradicción difícil de resolver. ¿Cómo criticar a quien al mismo tiempo es motivo de orgullo patriótico? Es un triunfo español en el mundo, aunque a la vez no encarna los atributos de la mujer tradicional, sino de aire cosmopolita y moderno, de complicado encaje. Ella misma cuenta que cuando vestía unos pantalones bermudas, por entonces de moda en América, “en muchos sitios se me tiraban piedras” y en otras partes las mujeres le gritaban: “¡guarra, y puta, asquerosa, pecadora!”⁸⁴

Una tensión que, como veremos, se proyectará hacia su futuro como estrella y que probablemente explique por qué el reconocimiento de su éxito no estuviera exento de recelos y críticas. Así, en alguna ocasión se da pábulo al rumor de que ha pedido una cantidad desorbitada por rodar una película en España, a lo que el periodista apostilla: “No hay nada como salir al extranjero, aprender inglés y hacer un filme en Hollywood para subirse... A las nubes”⁸⁵. Aquello que era motivo de orgullo se convierte en un doble reproche: El de creerse superior por trabajar fuera y el de ser insolidario por demandar un salario inasumible para la industria cinematográfica española. Una crítica que, no

⁸² ROSENDORF, Neal M. “‘Hollywood In Madrid’: American film producers and the Franco regime, 1950–1970”, *Historical Journal of Film, Radio and Television* n. 1 (2007). p. 77-109.

⁸³ MORCILLO, Aurora G. “Uno, dos, tres, cuatro: Modern women docile bodies”, *Sport in Society* n. 6 (2008). p. 673-684.

⁸⁴ Declaraciones en una entrevista para la agencia *Efe* en 1989, recogidas en: TAIBO I, Paco I. *Op. cit.* p. 197.

⁸⁵ “El pulso del cine”. *Radiocinema* n. 282, 17 de diciembre de 1955.

obstante, en otras ocasiones también se lanzaba contra otras estrellas internacionales, como las italianas. Pero sobre todo, llama la atención el tono áspero empleado hacia Montiel, que no es comparable al del resto de noticias o chismes que recoge la columna. De igual modo, su talla como actriz es también puesta a veces en duda, al sugerir que parte de su éxito en la pantalla se debe a su atractivo, lo que equivale no solo a minusvalorar su talento interpretativo, sino a cuestionar sutilmente su respetabilidad. Se le formulan preguntas que no se dirigirían a otras estrellas, como si ha triunfado por guapa o por actriz, o “¿Qué opinas de los que opinan mal de ti?” A lo que ella, desafiante, responde: “Que a lo mejor llevan razón”⁸⁶. Un cierto escepticismo o desconfianza hacia los motivos de su éxito que se repite en alguna otra interviniendo:

“- Oye, Sarita, ¿por qué has triunfado, por tu cara o por tu arte?

- Es difícil contestar a eso. Si digo que soy fea, miento, porque tengo muchos espejos y no me veo fea. Creo que no ha sido precisamente por el físico, sino porque he procurado encarnar los personajes con sentido de actriz. El ser actriz de verdad es muy difícil, ¿sabes?; pero yo me he propuesto serlo y creo que lo estoy consiguiendo.”

7.4 La bomba latina, la amante del americano

A pesar de que su participación en las producciones mexicanas apenas tiene resonancia en España, sí se informa del rodaje de *Serenade*, junto a Mario Lanza y Joan Fontaine, en el que Montiel vuelve a interpretar a una mexicana. Su segunda película norteamericana se estrenaría en Madrid en mayo de 1960⁸⁷ como *Dos pasiones y un amor* (Anthony Mann, 1956). Por tanto, no es una cinta que se viera en su momento y cuanto se sabía de ella era a través de los medios. No obstante, su llegada en el mes de septiembre de 1956 para rodar *El último cuplé* fue ya un acontecimiento, con lo que cabe poner en duda la idea, alimentada por la misma Montiel, que en aquellos días era una completa desconocida para los españoles⁸⁸.

Es cierto que quien acapara los titulares en la promoción de la película es Mario Lanza. En alguna foto, la vemos caracterizada como su personaje, en una fiesta mexicana,

⁸⁶ PUJANTE, Ramón. “Sara Montiel, la bomba latina”. *Radiocinema* n. 289, 4 de febrero de 1956.

⁸⁷ “Dos pasiones, un amor”. *IMDb*. https://www.imdb.com/title/tt0049737/?ref=nm_filmg_act_25 [Fecha de consulta: 30/07/18].

⁸⁸ MONTIEL, Sara. *Op. cit.* p. 227.

“con sombrero cordobés, chaquetilla corta y falda de amazona andaluza, se marca un baile, muleta en mano”. Es una reinterpretación norteamericana del andalucismo, con ella que hasta entonces nunca había ejercido de folclórica. Quizá por eso se la califica de “excelente y versátil actriz”. En cualquier caso, el titular que encabeza el pie es elocuente: “Éxito español”⁸⁹ [fig. 41]. Es una nueva expresión de ese nacionalismo banal al que antes he aludido, que se manifiesta también en una voluntad de recalcar la preminencia de la actriz española sobre su compañera de reparto, por más que esta sea una estrella internacional tan reconocida como Joan Fontaine. El triángulo amoroso que se establece en la película se convierte en un duelo interpretativo que ya anticipaba un titular de *Fotogramas* en octubre de 1955 (“Sarita Montiel competirá con Joan Fontaine por el amor de Mario Lanza”), y que se confirma después, a raíz de una anécdota trasladada por el actor español José Ramón Centeno tras preguntarle a Fontaine por su compañera en *Serenade*:

“SARA MONTIEL HACE SOMBRA... (...) Joan, cambiando de sonrisa, solo se dignó a comentar: ¡Oh, es muy linda! José Ramón Centeno sacó la conclusión de que Sara le debió de dar un baño en la película a la veterana actriz, Y así debe ser”⁹⁰.

Es más. En ese duelo, la victoria de la española no es solo en el terreno interpretativo sino también en el moral, ya que su personaje encarna las verdaderas esencias de la feminidad, frente a la frivolidad del de Fontaine, que utiliza cruelmente al protagonista:

“MILAGRO DE AMOR. El cantante enfermo recobra su vigor físico y sus esperanzas artísticas en un rancho mejicano, donde vive Juana Montes —Sarita Montiel—, que con el bálsamo de su botiquín espiritual y la admirable terapéutica de sus ojos moros salva su amor y la carrera profesional de un célebre tenor, en este caso gran tenor célebre, porque es el propio Mario Lanza”⁹¹.

Eso sí, un “bálsamo” tan espiritual como físico, porque en las fotografías de la actriz que llegan desde el otro lado del Atlántico, Montiel no deja de exhibir una acentuada sensualidad en cada posado ante la cámara, que admite múltiples connotaciones⁹².

⁸⁹ ANDRÉ, Olga. “La vuelta de Mario Lanza con Serenata”. *Primer plano* n. 820, 1 de julio de 1956.

⁹⁰ “El cine español va así”. *Primer plano* n. 889, 27 de octubre de 1957.

⁹¹ ANDRÉ, Olga. “La vuelta de Mario Lanza con Serenata”. *Primer plano* n. 820, 1 de julio de 1956.

⁹² *Radiocinema* n. 279, 26 de noviembre de 1955 [fig. 42]; *Imágenes* 148 (segunda época), junio de 1956 [fig. 43].



Fig. 41



Fig. 42



Fig. 43

De ese modo, cuando en otoño de 1956 regresa a España para el rodaje de *El último cuplé*, nuevamente nos encontramos con una estrella deslumbrante, pero que en este viaje trae una noticia que a los medios les cuesta encajar: su próximo matrimonio con Anthony Mann. Al parecer, tenía pensado comunicarlo a la prensa en un *cocktail*, pero a su llegada a Barajas adelanta la exclusiva de su boda, en Estados Unidos, en el mes de enero, a un periodista de *Fotogramas*⁹³, quien admite que “de algo estamos enterados”. ¿Un guiño al engaño del que era utilizado como testigo?⁹⁴ Pero a pesar de que ya circularan rumores por España, pronto se percibe que se trata de una información difícil de gestionar para los medios, puesto que no es una boda convencional, sino un enlace impropio de una mujer que es emblema de españolidad en el mundo y un modelo admirado por muchas españolas. No hay constancia de que hubiera ninguna comunicación oficial al respecto, ni ningún otro medio se hace eco de una noticia, que a juzgar por la relevancia pública de los contrayentes, debería haber generado ríos de tinta.

⁹³ ANDRESCO, Víctor. “Sarita Montiel, en Madrid, nos dice: Voy a casarme con Anthony Mann” *Fotogramas* n. 409, 28 de septiembre de 1956.

⁹⁴ Según narra en sus memorias, la pareja, había contraído matrimonio cuando Mann estaba gravemente enfermo, tras sufrir un ataque al corazón en Nueva York. Su hijo, solo dos años menor que Montiel, le sugiere que se casen en el mismo hospital. Así lo hacen el 30 de mayo de 1956, en una ceremonia muy sencilla en *artículo mortis*. Aunque el matrimonio ya era válido, el 28 de agosto 1957, se casan por segunda vez, en un acto de carácter civil, ya que Mann, era judío (MONTIEL, Sara. *Op. cit.* p. 186, 220 y 274-275; AGUILAR, José y LOSADA, Miguel. *Sara Montiel. Op. cit.* p. 24 y 35).

Sin embargo, las cabeceras analizadas optan por obviar el asunto y solo informan sobre el mismo a cuentagotas, a menudo de manera críptica y con sobreentendidos, con datos incompletos o contradictorios. Así, en enero de 1957, el diario *ABC*, en un breve sobre la llegada del director a Madrid, explica que “recientemente Anthony Mann contrajo matrimonio con la actriz nacida en España y nacionalizada en Méjico Sara Montiel”⁹⁵. Tal vez habría dado por cierto el anterior anuncio de la actriz que iba a casarse a principios de ese año, sin confirmar que realmente el enlace se habría celebrado meses atrás. Al día siguiente, *Primer plano* publica un reportaje sobre el rodaje de *El último cuplé* y entrevista a Mann, de visita al estudio. Aunque se percibe una cierta intimidad con Montiel, que hace de intérprete, no se alude a su relación⁹⁶. Esta ‘cautela’ periodística es justificada unas semanas más tarde cuando la noticia de su casamiento hace tres meses en Estados Unidos merece un titular y una fotografía de ambos y se asegura que “Primer plano tenía conocimiento de la noticia, pero no ha querido publicarla hasta confirmarla la propia actriz”⁹⁷. Una explicación que suena a disculpa por la desinformación, y que en el fondo se atribuiría a la fuente, que no era otra que la propia actriz. Al poco, cuando la pareja regresa a México, el corresponsal del semanario escribe un breve en las páginas de actualidad del cine mexicano, saludando a los recién casados que llegan tras su luna de miel por Europa⁹⁸. Y en junio, tras alguna referencia puntual a su marido en las revistas analizadas, por primera vez observo que dice en una entrevista que se ha casado, habla de su esposo y comenta que quiere tener un hijo⁹⁹.

Hemos asistido, por tanto, a una ceremonia de confusión, nunca mejor dicho, oficiada por la misma Montiel, que ha lanzado medias verdades y algunas pequeñas mentiras para ocultar una situación incómoda. Así, un año después de aquel anuncio ficticio de boda, *Fotogramas*, el medio al que se había concedido la falsa exclusiva, “confirma” que “ha contraído matrimonio recientemente con Anthony Mann, famoso director norteamericano” de 51 años, en una residencia de Beverly Hills. Por primera vez se informa de que son sus segundas nupcias¹⁰⁰, y, aunque se dé por obvio, no se trata de

⁹⁵ “Anthony Mann en Madrid”. *ABC* n., 26 de enero de 1957.

⁹⁶ GARCÍA, Valentín. “Noticiario barcelonés”. *Primer plano* n. 850, 27 de enero de 1957.

⁹⁷ “Sara Montiel se casa con un famoso de Hollywood”. *Primer plano* n. 851, 3 de febrero de 1957.

⁹⁸ CEJA, Agib Benjamín. “Novedades del cine mejicano”. *Primer plano* n. 859, 24 de marzo de 1957.

⁹⁹ BARREIRA. “Con quince preguntas basta. Contesta Sarita Montiel”. *Primer plano* n. 869, 9 de junio de 1957.

¹⁰⁰ “Se confirma”. *Fotogramas* n. 458, 6 de septiembre de 1957.

un sacramento católico. Al mes siguiente, es Montiel quien “nos aclara lo de su boda. «No, yo no me he casado ahora. Nosotros nos casamos en Méjico. Lo de ahora ha sido la legalización de nuestro matrimonio en el estado de California, al hacernos residentes allí. Y en California nos hemos casado por la Iglesia»”¹⁰¹. Una aclaración, pues, que tampoco despeja dudas...

Todo este embrollo podría pasar por una cuestión anecdótica. Sin embargo, considero muy significativo de cómo se construye la imagen de la estrella, tanto por el tratamiento informativo que se le concede como por las reacciones que, al parecer, concitó en privado, y que llevaron a que Montiel se sintiera agraviada por el trato recibido, y cuya mejor expresión es el calificativo de “la amante del americano” con el que, según ella, fue menospreciada. Un proceder que puede entenderse desde el escándalo que provocaban las formas y maneras de una figura tan popular y carismática y de su potencial transgresor, que se articulaba alrededor de su cuerpo. Durante este tiempo, las revistas de cine publican un abundante material gráfico, en el que aparece en retratos que muestran su sensualidad, con poses sugerentes, vestuario que marcan sus formas y maquillaje que resaltan el atractivo de sus labios y mirada cautivadoras¹⁰². Es más, sin reparo alguno se invita al lector a admirar su cuerpo y se hacen bromas sobre su atractivo. Valga de ejemplo un reportaje sobre la visita al estudio donde se rueda el filme de Orduña, en el que se recoge el comentario escuchado a un operario (“Me ordenan que vaya a ver cómo esta Sarita. ¡Como si no lo supiera!”) o que cuando aparece en el plato “radiante y simpática” con “un apretado traje encarnado” se escuchan silbidos¹⁰³.

¹⁰¹ “La Virgen de Peñarroya lleva en sus manos una esmeralda regalo de Sara Montiel”. *Primer plano* n. 886, 6 de octubre de 1957.

¹⁰² Véase, entre otras: *Primer plano* n. 799, 5 de febrero de 1956 [fig. 44]; *Imágenes* n. 156, marzo de 1957 [fig. 45]; *Primer plano* n. 808, 8 de abril de 1956 [fig. 46]; *Primer plano* n. 867, 26 de mayo de 1957 [fig. 47]; *Primer plano* n. 871, 23 de junio de 1957 [fig. 48]; *Radiocinema* n. 361, junio de 1957 [fig. 49]; *Fotogramas* n. 448, 28 de junio de 1957 [fig. 50].

¹⁰³ LORÉN, José Antonio. “Diecisiete minutos con «El último cuplé»”. *Fotogramas* n. 423, 4 de enero de 1957.



Fig. 44



Fig. 45



Fig. 46



Fig. 47



Fig. 48



Fig. 49



Fig. 50

La mujer que, según se informaba, en América se había hecho merecedora del calificativo de la “bomba latina” ha llegado a España. Llama la atención que en uno de los reportajes que le dan la bienvenida, a doble página, con dieciséis fotografías que captan sus expresiones a lo largo de la entrevista, de ritmo sincopado, se recurra a un titular que alude explícitamente a su sexualidad, pero se escamotee al lector la visión de su cuerpo. La mirada se centra en su rostro, que se convierte en el símbolo de su sexualidad. Fundamentalmente en la expresión de sus ojos vivaces y en los rictus exagerados de sus labios. Igual pasa con su vestido, muy discreto, que contrasta que la gran estola de pieles sobre sus hombros, que con el cigarrillo y su pelo con tirabuzones le da un aspecto moderno y atrevido. En la entradilla se dice que soñaba con volver a España y que después de trabajar “como primera figura estelar” con Fontaine, Cooper, Lancaster o Lanza “ha venido más guapa. Y con un sello internacional que asusta”, aunque no ha perdido su sencillez. Da la impresión de que ese aire proveniente del exterior fuera visto con complejo de inferioridad y que sea una mujer de mundo que intimida a los hombres.

Niega los rumores de que si en México pasó hambre o que se ha casado con un escritor mexicano. Y responde con un coqueto “¡Ay, no sé!” a la pregunta de por qué le llaman la ‘Bomba latina’¹⁰⁴.

Porque nuevamente la mirada que los medios dirigen hacia su cuerpo es análoga a la que se dispensa a las extranjeras, mientras que las españolas reciben un trato más ‘respetuoso’. Esta concepción de una superioridad moral nacional no es exclusiva de la España franquista ni siquiera de regímenes dictatoriales. En los años cincuenta, en el cine británico, se representa la mujer europea representa la libertad sexual, siendo la francesa Brigitte Bardot su más claro ejemplo¹⁰⁵. Por su parte, en Francia se pone el acento en su superioridad cultural frente a los Estados Unidos¹⁰⁶.

Es ahora cuando en estas revistas se elogia abiertamente la exuberancia de Marilyn Monroe, ‘La bomba rubia’, o se emiten juicios valorativos sobre la figura “despampanante” de Sofía Loren que posa desinhibida ante los fotógrafos en su llegada a Barajas, ante una multitud que porfía por disfrutar del espectáculo de su belleza: “Saludó a la muchedumbre con una estudiada postura de vampiresa, que, a pesar del abrigo de pieles, nos dejaba apreciar enteramente su silueta”¹⁰⁷.

De hecho, Sara Montiel responde al tipo de estrella de cine que a mediados de los cincuenta se está imponiendo en la pantalla internacional, debido a diferentes motivos relacionados con los roles de género en las sociedades occidentales, pero también a cuestiones de índole propia de la industria cinematográfica, como era el recurso al sexo como un incentivo frente a la competencia de la emergente televisión¹⁰⁸.

Por tanto, cabe recordar que el fenómeno Montiel no puede ser encapsulado como un caso singular español, únicamente como una vía de escape de la represión sexual franquista. De este modo era probablemente sentido en su época, cuando a raíz del estreno de *El último cuplé* se advertía con ánimo chovinista de que “ya pueden venir Sofía, Gina, Marilyn...”¹⁰⁹ Pronto los periodistas establecen comparaciones con esta última y la estrella española, que es presentada como su rival, como una suerte de Marilyn morena.

¹⁰⁴ PUJANTE, Ramón. “Sara Montiel, la bomba latina”. *Radiocinema* n. 289, 4 de febrero de 1956.

¹⁰⁵ GERAGHTY, Christine. British cinema in the fifties... *Op. cit.* p. 93-105

¹⁰⁶ EXPÓSITO GARCÍA, Mercedes. *Op. cit.* p. 324.

¹⁰⁷ GARCÍA VIÑOLAS, Pío. “Visita del año: Sofía Loren”. *Primer plano* n. 800, 12 de febrero de 1956.

¹⁰⁸ GUNDLE, Stephen. *Glamour...* *Op. cit.* p. 253.

¹⁰⁹ R. P. “España tuvo que ser”, *Radiocinema* n. 355, 11 de mayo de 1957.

Tampoco nada excepcional. Ahora surgen un sinnúmero de imitadoras en diferentes geografías, que no es el caso de Montiel, como la inglesa Diana Dors, conocida como la “*British Marilyn Monroe*”. Una *sex symbol* autóctona, cuya fama se cimentó desde la pantalla y por sus sonados romances, escándalos, matrimonios y divorcios¹¹⁰. Los mismos estudios de Hollywood, incluido la propia Twentieth Century Fox para la que trabajaba, trataron de ‘clonar’ a la estrella rubia, con diverso éxito. La excesiva en muchos aspectos Jayne Mansfield pudo ser el producto manufacturado más evidente, pero también Kim Novak, quien tuvo dificultades para ser tomada en serio como actriz debido a físico¹¹¹.

Marilyn Monroe es quien mejor personifica esta nueva tendencia, que en Estados Unidos encarna el deseo heterosexual masculino libre de culpa, el ‘premio’ que espera al hombre en el hogar. Ella es presentada como natural, espontánea, auténtica... como definición y justificación de una abierta sexualidad que se muestra disponible para el varón¹¹². Es la mirada masculina la que consagra a la superestrella en una alegoría dirigida a las mujeres ordinarias, en un fetiche emblemático de las obsesiones y represiones de la sociedad americana contemporánea. Una imagen que pretendía venderse como una feminidad natural, aunque estuviera construida artificialmente, que enfatizaba sus inseguridades, su vulnerabilidad y su fragilidad y de la que, de manera reveladora, ella trató de escapar sin llegar a conseguirlo¹¹³.

En España, sus significados posibles son lógicamente distintos, de acuerdo con un diferente contexto social y cultural. No obstante, en las revistas de cine es retratada sin ningún tipo de tapujos como un objeto de deseo sexual. Cuando se la califica como “el triunfo de la bandera de Rubens”, no solo se expresa la admiración por la belleza femenina, sino que se habla explícitamente del atractivo sexual que suscita una estrella como no se había hecho antes¹¹⁴.

Es también ahora cuando, en un contexto distinto y con significados tampoco coincidentes, triunfan actrices italianas como Gina Lollobrigida y Sofia Loren, cuyas películas se estructuran en torno a la belleza de la actriz y al atractivo de su cuerpo

¹¹⁰ SHINGLER, Martin. *Star studies...* Op. cit. p. 129-131.

¹¹¹ SOLOMON, M. "Reflexivity and metaperformance: Marilyn Monroe, Jayne Mansfield, and Kim Novak", *Larger Than Life: Movie Stars of the 1950s*. 2010. p. 107-129.

¹¹² DYER, Richard. *Heavenly bodies...* Op. cit. p. 17-63.

¹¹³ MULVEY, Laura. "Thoughts on Marilyn Monroe: Emblem and allegory", *Screen* n. 2 (2017). p. 202-209.

¹¹⁴ LÓPEZ DE LA TORRE. “Marilyn y Alan, pareja de la fama”. *Primer plano* n. 713, 13 de junio de 1954.

erotizado¹¹⁵. Aunque no faltan los paralelismos entre Monroe y actrices también rubias como Virna Lisi, se impone el estereotipo italiano de belleza femenina de cabellos y ojos oscuros y formas curvilíneas. Sin embargo, las *maggioratas* responden asimismo a la tendencia marcada desde los Estados Unidos de desplazar la atención desde el rostro al cuerpo en la representación visual femenina¹¹⁶. Una de las múltiples consecuencias de la liberación de Italia fue la implicación directa norteamericana en la industria cinematográfica, la eliminación de barreras proteccionistas y el florecimiento de rodajes de producciones de Hollywood¹¹⁷. Los nuevos estándares internacionales de belleza se estaban introduciendo y convirtiéndose para muchas jóvenes en atractivos modelos modernos de moda, estilo y consumo, pese a la disconformidad de la Iglesia católica, y se asociaban a la recuperación del país tras una posguerra de privaciones¹¹⁸.

Montiel comparte algunos rasgos con estas voluptuosas latinas que triunfan en Hollywood, como es su origen popular e incluso su matrimonio con hombres destacados de la industria cinematográfica¹¹⁹. Pero también diferencias sensibles, comenzando porque para las italianas el éxito en su país es su trampolín internacional, y no al revés.

El caso de Gina Lollobrigida, una de las actrices más célebres en la España de los cincuenta, su cuerpo fue resignificado como motivo de orgullo nacional italiano. Simbolizó tanto el sueño del acceso social de las clases populares como el del reconocimiento internacional. Se convirtió en icono de glamur y de 'italianidad', con sus cabellos y ojos oscuros, y su vivo temperamento, dentro de los cánones de la moralidad católica¹²⁰. Como hemos visto, Montiel también es exaltada como emblema de españolidad, pero debido a la fama internacional que había adquirido, y no porque fuera

¹¹⁵ GUNDLE, Stephen. *Bellissima...* Op. cit.

¹¹⁶ GUNDLE, Stephen y LUMLEY, Robert. "Fame, fashion and style: The Italian star system", en FORGACS, David. *Italian Cultural Studies: An Introduction*. Londres, Routledge, 1996. p. 309-326

¹¹⁷ FORGACS, David y GUNDLE, Stephen. *Op. cit.* p. 135-137.

¹¹⁸ *Ibidem.* p. 73-80.

¹¹⁹ El matrimonio de Sofía Loren con el productor Carlo Ponti, divorciado y padre de familia, fue objeto de críticas por parte de la Iglesia italiana. Silvana Mangano, la voluptuosa protagonista de *Arroz amargo* (*Riso amaro*, Giuseppe De Santis, 1949) también se casó con otro importante productor, Dino De Laurentiis. Ella fue la primera reina de la belleza, ganadora del concurso de Miss Roma en 1947, en llegar a la pantalla y abrió el retorno de los cuerpos sexualizados al cine italiano. Se ganó el oprobio eclesiástico, que con el tiempo trató de corregir, pero adquirió una enorme popularidad gracias a la fuerte carga erótica que en aquel filme irradiaba su imagen (LANDY, Marcia. *Stardom, Italian style: Screen performance and personality in Italian cinema*. Bloomington, Indiana University Press, 2008. p. 109-112).

¹²⁰ BUCKLEY, Réka. "National body..." *Op. cit.* p. 527-547.

una mujer que encarnaba el modelo de feminidad y españolidad que el régimen quería reivindicar, y que encontraría mejor expresión en otras estrellas como Carmen Sevilla (1930-), a quien luego me referiré.

A pesar del énfasis en su atractivo sexual, ‘la Lollo’ no representaba una amenaza para los códigos morales católicos, mientras que a Sofía Loren, según Jacqueline Reich, se le podría aplicar la catalogación de *unruly woman*, caracterizada por Kathleen Rowe Karlyn. Su voluptuosidad, su énfasis en la exhibición del cuerpo, su forma exagerada de hablar y actuar, los personajes que interpreta que en contadas ocasiones son dóciles y subyugados en el orden patriarcal... Todo ello entroncaría con esas ‘mujeres rebeldes’ de Karlyn, que en la comedia clásica de Hollywood castigan al héroe masculino y lo reconducen a las normas de la masculinidad de las cuales se ha alejado, pero que una vez la adecuada virilidad ha sido restaurada, la mujer rebelde también es domesticada y asume la desexualización de la función maternal¹²¹. Una reformulación de la tipología de Karlyn que es sugerente, pero que distorsiona conscientemente el modelo propuesto por esta autora, en tanto que la transgresión de su mujer rebelde no se llevaba a cabo desde la erotización del cuerpo femenino, sino desde la exageración física de la obesidad, lo grotesco, lo sucio, la falta de decoro... En la creación de un desorden de género que desafiaba la dominación masculina y el confinamiento femenino¹²².

Es interesante comprobar que Sara Montiel recorre el camino en sentido contrario a las italianas. Estas triunfan primero en su país y luego dan el salto a Hollywood¹²³. Allí mantienen una cierta independencia frente a los estudios porque su carrera tiene sus fundamentos en Italia, donde son consideradas símbolos nacionales. Su imagen es reivindicada como una belleza natural que se contrapone a las estrellas manufacturadas por los estudios de Hollywood¹²⁴.

Tampoco la industria cinematográfica francesa es ajena a esta deriva hacia la representación de un nuevo tipo de feminidad sexualizada en los años cincuenta, cuyo principal exponente es Brigitte Bardot. Cualidades como juventud, insolencia, libertad

¹²¹ REICH, Jacqueline. *Op. cit.* p. 105-117.

¹²² KARLYN, Kathleen R. *The unruly woman: Gender and the genres of laughter*. Austin, University of Texas Press, 1995.

¹²³ Para la cineasta y crítica Axelle Ropert, en Europa, el *star system* más similar al norteamericano sería el de Italia, y que estaría relacionado con el carácter popular del cine italiano y el papel jugado por Cinecittà. GANZO, Fernando. "Un tren que descarrila, ¿existe un star system europeo? Conversación con Axelle Ropert", *Comparative cinema* n. 10 (2017).

¹²⁴ GUNDLE, Stephen. *Bellissima... Op. cit.*

sexual o promiscuidad forman parte de su imagen. Su significación es incluso más ambigua que las italianas. Por una parte, representa un desafío a la tradición, es un icono de rebeldía juvenil, una bofetada a la moralidad burguesa, que se sintió escandalizada por sus actitudes dentro y fuera de la pantalla. Causaba un gran impacto la insistencia en el placer en su propio cuerpo, su deseo de hacer el amor, frecuentemente reiterado en los diálogos de sus películas. Pero al mismo tiempo, esta ‘diosa del sexo’ se configuraba como un objeto clásico de deseo masculino. Su recepción, a pesar de su enorme popularidad, despertó también una extraordinaria hostilidad puritana¹²⁵.

De Bardot, al igual que de las actrices italianas mencionadas, se subraya a menudo su vinculación a la naturaleza, al paisaje, a la tierra. Se pretende contraponer así a estas actrices europeas a la artificiosidad de las estrellas de Hollywood. Pero al mismo tiempo, sirve para realizar una identificación de la mujer, en términos abstractos, con lo natural, y que sitúa como contraparte al varón en el terreno de la cultura, de nuevo, en una oposición binaria, que remite al paradigma de las esferas separadas: masculino y femenino, público y doméstico, sociedad y naturaleza, razón y emoción. Una distinción que se aplica al mismo concepto de cultura y lo divide entre la alta cultura y la cultura popular, en la que, minusvalorada y desplazada a los márgenes, se situaría la cultura femenina, que al fin y al cabo no sería más que un reflejo de su naturaleza. Un discurso basado en la biología en el que la diferencia sexual se utiliza como justificación de las jerarquías de género y de los roles sociales¹²⁶.

Un dualismo que se incardina perfectamente en la tradición y en las prácticas dominantes de la sociedad española, tal como estamos viendo. Sara Montiel comparte con el resto de las estrellas europeas y americanas de los cincuenta una acentuación de la sexualidad. Un fenómeno que es fruto también de una relajación general de la censura, que no es óbice para que todas ellas, en menor o mayor medida, sean objeto de prohibiciones. En sus respectivos países, y también en el extranjero, son motivo de problemas con la censura, pero en España paradójicamente el desafío es mayor aunque la

¹²⁵ VINCENTEAU, Ginette. *Op. cit.* p. 82-106.

¹²⁶ Véase, entre otros: ENDERS, Victoria L. y RADCLIFF, Pamela B. " *Op. cit.*; NASH, Mary. "Un/contested identities: Motherhood, sex reform and the modernization of gender identity in early twentieth-century Spain", en ENDERS, Victoria L. y RADCLIFF, Pamela Beth. *Constructing Spanish womanhood: Female identity in modern Spain*. Nueva York, SUNY Press, 1999. p. 25-50; CLÚA, Isabel. "¿Tiene género la cultura?", en CLÚA, Isabel. *Género y cultura popular*. Barcelona, Ediciones UAB, 2008. p. 11-30; ÍD. "Género y cultura popular... *Op. cit.* p. 9-14.

sexualización de la actriz sea menor. Hay, sin embargo, otras dos diferencias en este discurso sobre la feminidad a propósito de las estrellas. El primero, es que se aprecia que Sara Montiel sea, al menos de manera recurrente, asociada a un ideal de naturaleza ni siquiera a la naturalidad. Al contrario, su sensualidad se fundamenta en el artificio, en la pose exagerada, más allá que sea innegable su gran belleza. En segundo lugar, y relacionado con lo anterior, es que, pese a su origen rural y popular, su ascenso definitivo al estrellato se ampara en el cosmopolitismo y el mundo urbano, tal como luego tendremos oportunidad de abordar. Tal vez en Estados Unidos, a través de sus papeles de indígena o mexicana y su procedencia española, representara la naturaleza, lo salvaje, el exotismo. Pero cuando llega a España su imagen se relaciona con la modernidad, el progreso, el glamur. En ella hay poco de naturalidad. Todo parece impostado: sus gestos, su interpretación exagerada, sus declaraciones a la prensa... Ella es una estrella que se ha fabricado en América y vuelve a España.

Capítulo 8. El cuerpo como desafío al ideal de feminidad franquista (1957-)

Sobre esta imagen de Sara Montiel irrumpiría con fuerza el éxito sorprendente de *El último cuplé*. Los medios especializados habían prestado bastante atención al nuevo proyecto de Orduña, e incidido especialmente en la participación de Montiel, “la bellísima artista que con su arte ha sabido conquistar a los productores de Hollywood, única estrella española que hasta ahora lo ha conseguido”¹ y que gracias a esta película era recuperada para “nuestro cine”.

Se puede cuestionar hasta qué punto ella era una absoluta desconocida y el proyecto de la película ignorado. Era imposible predecir el enorme éxito que iba a tener la película, pero ya antes de su estreno los medios empezaron a interesarse por ella. No es en absoluto descartable que el impacto causado por Montiel fuera el primer motivo que atrajo la mirada de los medios, sin descartar el prestigio con que todavía contaba Juan de Orduña, autor de algunos de los mayores éxitos de la década anterior. Se habla de “una película de grandes ambiciones”², de “Una de las más ambiciosas películas españolas (...) Una superproducción de gran estilo, en Eastmancolor”³. Afirmaciones que contrastan con las dificultades que tuvo que sortear Orduña para sacar adelante su proyecto, y que seguramente nos remiten al tratamiento ‘espectacular’ que las revistas conferían a sus contenidos. De igual modo, puede ayudar a explicar que la popularidad que se asignaba a Montiel en estos medios no tuviera un correlato tan acusado entre los espectadores, muchos de los cuales no serían lectores asiduos de estas publicaciones.

8.1 Rememorando la modernidad

La película se promocionó como una historia entre la realidad y la ficción (“la pequeña historia íntima de tantas y tantas mujeres que dedicaron a él [el cuplé] su vida, y que aquí se personifica en María Luján, personaje imaginario que vive las amarguras y alegrías de todos aquellos que sueñan con el triunfo”⁴), de manera que no resultaba

¹ GARCÍA, Valentín. “Noticiario barcelonés”, Primer plano n. 844, 16 de diciembre de 1956.

² “Noticiario barcelonés”. *Primer plano* n. 843, 9 de diciembre de 1956.

³ “El último cuplé. Sara Montiel y Armando Calvo forman la pareja protagonista de esta excepcional película española”. *Radiocinema* n. 336, 29 de diciembre de 1956.

⁴ “El último cuplé. Sara Montiel y Armando Calvo forman la pareja protagonista de esta excepcional película española”. *Radiocinema* n. 336, 29 de diciembre de 1956.

complicado para el espectador establecer el paralelismo con la trayectoria de su protagonista. Desde la dedicatoria inicial de la película⁵ se juega a una fusión entre fuera y dentro del escenario, dejando la duda en el espectador entre la representación de mujeres de carne y hueso y su evocación ficcional. En el mismo sentido, opera la simbiosis entre las canciones y su intérprete, que puede ser paralela a la de su vida en la pantalla y la genuina, creando una emoción íntima⁶.

El último cuplé narra la vida de María Luján (Sara Montiel). Una cupletista madrileña de origen humilde que triunfó en los escenarios de Europa y América durante los años veinte [Fig. 51]. Tres décadas más tarde, en plena decadencia profesional y personal, la artista recuerda su carrera en un largo *flashback*, y el precio que, según ella misma reconoce, ha tenido que pagar por su éxito, que no es otro que la renuncia al amor (léase, al matrimonio) y a la maternidad. No se trata de una cuestión baladí, ya que, tal como, entre otras investigadoras, ha puesto de manifiesto Giuliana di Febo, esta es la función que, sublimada como misión patriótica, el régimen franquista atribuye a las mujeres españolas, siempre en el seno de la familia tradicional católica y subordinadas al varón⁷.

La película se podría incluir también dentro del ciclo de ‘la mujer caída’, de antecedentes en la literatura decimonónica, que el melodrama de Hollywood recupera para contar la historia del ascenso social a través de la ruptura de los códigos sobre la sexualidad y la violación del ideal de castidad femenina. Una promoción social que otorga a la protagonista un estatus económico, que se manifiesta mediante la ostentación de vestidos, joyas, automóviles u otros objetos, pero no respetabilidad social. No obstante, estas películas recibieron críticas por proponer una representación de una vida de lujo que podía resultar atractiva para las espectadoras, que se situaba en los límites de la prostitución⁸.

⁵ “En memoria de aquellas mujeres que una vez nos movieron con la breve magia del cuplé, este homenaje: un mosaico de famosas canciones recogidas en una historia inventada que podría haber sido cierta.”

⁶ VERNON, Kathleen M. "Theatricality, melodrama and stardom in *El último cuplé*", en MARSH, Steven y NAIR, Parvati. *Gender and Spanish cinema*. Oxford; New York, Berg Publishers, 2004. p. 183-199.

⁷ DI FEBBO, Giuliana. "La cuna, la cruz y la bandera. *Op. cit.*

⁸ JACOBS, Lea. "Censorship and the fallen woman cycle", en GLEDHILL, Christine. *Home is where the heart is: Studies in melodrama and the woman's film*. Londres, British Film Institute, 1987. p. 100-112.

El filme tuvo una acogida absolutamente inesperada, si bien el cine musical norteamericano, que durante los años cuarenta y cuenta vivió su época dorada, gozaba de un éxito notable en España.⁹ Es difícil de calibrar qué atrajo masivamente al público a las salas, pero hay que relacionarlo con la popularidad de las canciones, la puesta en escena de un guion melodramático que emocionaba en su evocación de la nostalgia, una propuesta argumental y visual atrevida que tuvo muchas dificultades para superar el control de la censura y, por su supuesto, la particular manera de interpretación de su estrella, quien quizá personificó la quintaesencia del icono femenino de su época, con sus ambivalencias entre el discurso sobre la moralización de la sociedad y los impulsos de modernización, y situaba a muchos espectadores cara a cara ante sus propias creencias y deseos¹⁰.



Fig. 51

En *El último cuplé*, la artista proyectaba una imagen de sensualidad anacrónica para los cincuenta, junto a un concepto muy desarrollado del poder de las estrellas aprendido de Hollywood. También hay que atribuir entre los factores de su éxito que durante su periplo americano ha pulido considerablemente sus capacidades para la interpretación y ha adquirido importantes conocimientos técnicos sobre cinematografía, que le ayudaban

⁹ CÁNOVAS ORTEGA, M^a C. "Representaciones femeninas a través del cine musical hollywoodiense en la España de los años 50", *Dossiers Feministes* n. 20 (2015). p. 157-172.

¹⁰ VERNON, Kathleen M. y WOODS PEIRÓ, Eva. *Op, cit.*

en el conocimiento del medio¹¹, tal como ella misma se encargó de poner en valor en sus memorias¹².

No es irrelevante que la trama se sitúe en el ambiente cosmopolita de los años veinte. Un período en que el cine norteamericano había fijado la imagen de la ‘mujer moderna’ como la de una joven que reclamaba una mayor libertad sentimental y sexual, que disfrutaba de los mismos entornos de ocio que los hombres, y cuya vinculación a la modernidad se expresaba visualmente a través de su disolución en el medio urbano y el alarde exhibicionista de su cuerpo¹³. Una evocación que sirve asimismo para romper con la tradición de la españolada de aires andaluces que había sido la fórmula más repetida del género musical en las primeras décadas del franquismo. Solo en la segunda parte del largometraje, en la que se desarrolla el romance entre la cupletista y el torero, las canciones toman un tono afluencado y la teja y la mantilla se incorpora al vestuario de la artista. Una recuperación del imaginario de la españolada que se hace coincidir con una disminución de la carga erótica del personaje y una intensificación del melodrama¹⁴ [fig. 52].



Fig. 52

Esa mirada retrospectiva hacia los tiempos del cuplé está relacionada con los cambios que comienza a experimentar la sociedad española, y que se harán más evidentes en los años sesenta, al mismo tiempo que la película se nutre de estereotipos costumbristas españoles. Una tensión entre modernidad y tradición que se expresa en la selección de temas musicales, los decorados, las imágenes... y en esa disputa entre cosmopolitismo y españolidad que encarna su protagonista¹⁵. El repertorio musical del filme es variado, y junto al cuplé no faltan pasodobles como *Valencia*. Un componente regionalista que era

¹¹ *Ibidem*

¹² MONTIEL, Sara. *Op, cit.* p. 77-78, 185 y 208.

¹³ PRAVADELLI, Veronica. *Op, cit.*

¹⁴ BENET, Vicente J. "Tipologías del estrellato... *Op, cit.*

¹⁵ BENET, Vicente J. y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. "La españolada en el cine... *Op, cit.*

de igual manera propio de la época evocada, precisamente como compensación contra estereotipo español andalucista y como reivindicación de que otros costumbrismos regionales también eran una parte legítima del tipismo español. De esta forma, también las películas de los años veinte aunaban lo popular y lo nacional a través de la incorporación del folclore, sin que supusiera una contradicción con la modernidad del cinematógrafo¹⁶.

La historia ficticia de María Luján entronca aquí directamente con la de Raquel Meller. La primera estrella cinematográfica española en disponer de una identidad definida como tal, fruto de la fusión del discurso elaborado a partir de los personajes que interpretaba en la pantalla y de los ecos de su vida privada aireados a través de las revistas cinematográficas. Una mujer cosmopolita, un icono de consumo y de moda, y ejemplo de ascenso social a través del espectáculo¹⁷. Su imagen de mujer moderna, independiente y cosmopolita, que fumaba en público en un gesto de desafío a los arquetipos de feminidad imperantes y a la que difícilmente se la podría calificar de familiar, se combinaba con la asunción de otros valores tradicionales, como su ferviente catolicismo o su reivindicación del patriotismo español. “Con su pelo corto bajo la mantilla, Raquel Meller era la vez la España eterna y la España moderna”¹⁸. Que Sara Montiel volviera a poner de moda canciones como *El relicario* que Meller había popularizado, no es más que un elemento a añadir entre los diferentes paralelismos que se pueden establecer entre ambas artistas.

Hay que apuntar que en el proyecto inicial de producción, Montiel no era la intérprete de las canciones, sino que una reconocida artista (se especula que Concha Piquer) la iba a doblar. Al parecer no hubo acuerdo entre las partes, y se ofreció a la protagonista que pusiera ella misma la voz. El descubrimiento de Sara Montiel como cantante se acabaría convirtiendo en uno de los grandes aciertos del filme, y supondría el lanzamiento de su carrera musical, que llegó a ser tan importante o más que su vertiente cinematográfica.

Montiel ofrecía una apariencia rompedora y un modelo de feminidad que aportaba rasgos de liberalización para la mujer respecto a la oscura posguerra; pero asimismo tanto

¹⁶ GARCÍA CARRIÓN, Marta. "Escribir sobre cine para hablar de España... *Op, cit.* Para una visión más amplia sobre este tema durante las dos primeras décadas del siglo, véase también la siguiente obra de la misma autora: GARCÍA CARRIÓN, Marta. *Por un cine patrio: cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*. Valencia, Universitat de València, 2013.

¹⁷ VERNON, Kathleen M. y WOODS PEIRÓ, Eva. *Op, cit.*

¹⁸ GARCÍA CARRIÓN, Marta. "Peliculera y española. *Op, cit.*

afirmaba que “he recorrido medio mundo y cada vez me siento más española”¹⁹ como mostraba una faceta tradicional, cercana a las costumbres y a la religiosidad popular. Valga como ejemplo un reportaje sobre su llegada a Barajas, en el que a la vez que se enfatiza la descripción de su vestuario, se informa de que cumplirá la promesa que le hizo a la patrona del pueblo de su madre, de la que se declara muy devota²⁰. Un contrapeso entre tradición y modernidad que, significativamente, formaba ya parte a principios del siglo XX del acervo del propio cuplé, aunque en un “equilibrio engañoso”, en el que en el fondo predominaba el conformismo²¹.

En cualquier caso, el cuplé había desaparecido del cine durante las primeras décadas de la dictadura franquista debido a su asociación con un submundo sexual vulgar por la deriva erótica del género hacia sicalipsis²². De manera que ahora su recuperación remitía a un modelo de transgresión sexual, de utilización del cuerpo femenino como desafío a la normatividad de género. En cierta manera, Montiel en su interpretación de una mujer del espectáculo asume el carácter anticonvencional que estas artistas tuvieron en su época, como fetiches activos de seducción para las que el escándalo era en buena medida el combustible que alimentaba su fama, además de escenificar el mito de la *femme fatal*²³. El cine de posguerra había mantenido esa representación de las artistas de revista como mujeres ‘fáciles’, de moral disoluta, devorahombres, que destrozan matrimonios... si bien esta mirada se suaviza con el paso del tiempo²⁴.

La protagonista de *El último cuplé* se beneficia de esta mayor empatía hacia una mujer que, si bien ha cometido errores graves en su vida, tiene buen corazón. Sin embargo, la inscripción de la película en el género del melodrama no es solo un recurso que facilita la identificación del espectador, sino que sirve como modo de sanción de un comportamiento social inadecuado. Tras alcanzar la cima, la carrera de María Luján es abruptamente truncada. Arrastrada por el juego y el alcohol, cae en el olvido y lleva una vida miserable, que el espectador tan solo puede imaginar, ya que una deliberada y

¹⁹ GARCÍA, Valentín. “Sara Montiel nos recuerda su ausencia de España”. *Primer plano* n. 845, 23 de diciembre de 1956.

²⁰ MORALES, Sofía y GARCÍA VIÑOLAS, Pío. “La Virgen de Peñarroya lleva en sus manos una esmeralda regalo de Sara Montiel”, *Primer plano* n. 886, 6 de octubre de 1957.

²¹ SALAÜN, Serge. *Op. cit.* p. 176-183.

²² SÁNCHEZ.BIOSCA, Vicente. “Cinema and other forms of entertainment prior to the arrival of television”, en LABANYI, Jo y PAVLOVIC, Tatjana. *A companion to Spanish cinema*. Malden, Wiley-Blackwell, 2013. p. 492-519.

²³ CLÚA, Isabel. *Cuerpos de escándalo...* *Op. cit.* p. 110-118 y 143-145.

²⁴ GIL GASCÓN, Fátima. *Op. cit.* p. 106-108.

‘conveniente’ elipsis omite de la narración todos los comportamientos que la artista experimenta en ese proceso de degradación. La volvemos a encontrar justo cuando emprende el camino de la redención, que concluirá con su muerte durante un concierto de homenaje programado con la intención de reivindicar su figura. Como impone el género, los comportamientos transgresores han sido castigados, si bien el melodrama permite lecturas alternativas frente a este maniqueísmo moral, en forma de vías escapistas, de identificación emocional con las protagonistas, de resistencia contra lo hegemónico...²⁵

De todas maneras, María Luján es una recreación del personaje de la mujer fatal bien diferente a la que recientemente había encarnado Lucía Bosé, con éxito, en *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955), en una fórmula híbrida entre el neorrealismo y el cine negro. El arquetipo de *femme fatal* se vincula estrechamente con un cuerpo atractivo y seductor, que es la fuente de poder y agencia de este personaje que pone en jaque al héroe masculino. No es creada con el propósito de ser una heroína feminista, aunque, como ya sabemos, la representación nunca queda en última instancia bajo el control de sus productores, por más que frecuentemente sean castigadas o abocadas a morir²⁶. Así sucede con las protagonistas de los filmes de Orduña y Bardem. Ambas contravienen las convenciones sexuales y morales, y por ello son sancionadas. Pero mientras que la cupletista, que alberga en el fondo buenos sentimientos, es merecedora de una muerte digna, no hay nada de grandeza en la de María José (Lucía Bosé). Esta joven adúltera, que disfruta de un elevado estatus gracias a su matrimonio burgués, representa una mascarada sin paliativos, que, dada la filiación política del director, puede ser entendida como un símbolo de la farsa moral y política del régimen, que es el verdadero destinatario de la condena²⁷.

Esto no quiere decir, como señala Ana María Velasco, que del análisis textual de *El último cuplé* se desprenda que “en definitiva, no hay, pues, condena para la cantante, sino gloria” y que “María no es castigada en ningún momento y es mostrada como una mujer recta y honorable a lo largo de toda la película”²⁸. Hay un castigo ejemplarizante

²⁵ MARTÍN, Annabel. *La gramática de la felicidad... Op, cit.* p. 68-81.

²⁶ DOANE, Mary A. *Femmes fatales*. Nueva York, Routledge, 1991 p. 1-16.

²⁷ EVANS, Jo. "Sex and the censors: The femme fatale in Juan Antonio Bardem's *Muerte de un ciclista*", *Screen* n. 3 (2007). p. 327-344.

²⁸ VELASCO MOLPECERES, Ana M. "'El último cuplé' (1957): Un desafío femenino en el cine del franquismo", *Revista Historia Autónoma* n. 14 (2019). p. 129-151.

que se materializa no solo en su muerte prematura sino en la caída en desgracia, y la gloria se alcanza, tras el arrepentimiento, en la vida futura. Es una mujer pecadora que en el momento postrer alcanza la redención y es perdonada. Su comportamiento anterior no puede ser calificado de honorable, pese a que su naturaleza sea bondadosa y disponga de unos principios morales que le impiden superar ciertos límites. Sin duda, la censura habría puesto serios reparos a la rehabilitación de una mujer que ostentara una sexualidad plenamente libre, y, de hecho, en este terreno el guion se mueve a lo sumo entre ambigüedades. Otra cuestión es, de nuevo, la polisemia potencial del texto y la apropiación que de él pueda hacer el público, en el sentido de esas fisuras que propone Aintzane Rincón²⁹. De manera que la María Luján que renuncia a esa vida convencional a la que parecía destinada ofrece muchos atractivos, entre ellos la promoción social. Comparto, no obstante, con la autora la visión del personaje como transgresora del modelo de feminidad franquista, y celebro que ambos hayamos coincidido significativamente en el empleo de la palabra “desafío” para definir su actitud hacia el ideal de género franquista, ya que ambas ideas no son excluyentes.

La gestualidad dramática, la representación física de la canción más allá de la voz, era otra de las características del cuplé. Especialmente en las llamadas canciones de doble intención, en que confería picardía a unas letras aparentemente inocentes³⁰. Esta erotización del espectáculo contribuye a que *El último cuplé* gire en torno al cuerpo de Sara Montiel, pero no tanto por lo que muestra sino por aquello que sugiere. Sus movimientos insinuantes sobre el escenario, la manera de susurrar y de mover los labios al cantar, el juego con los sobreentendidos de las letras, su coqueteo con la cámara... Un erotismo subliminal que suponía un desafío implícito a los tabúes impuestos por la censura, pero que, en realidad, nunca se superan³¹, mientras que es significativo que se manifieste una mayor permisividad en el vestuario y los comportamientos de la protagonista cuando está sobre el escenario que en la vida real³² [fig. 53].

²⁹ RINCÓN DÍEZ, Aintzane. *Op. cit.*

³⁰ SALAÜN, Serge. *Op. cit.* p. 119-137.

³¹ HEREDERO, Carlos F. *Las huellas del tiempo...* *Op. cit.* p. 127, 187 y 188.

³² VERNON, Kathleen M. *Op. cit.*



Fig. 53

No obstante, si resulta perturbador que María Luján se ofrezca como objeto de deseo, lo es todavía más cuando que se muestra como un ser deseante, fuera del escenario. Una cuestión recurrente en el melodrama norteamericano de los cincuenta, en el que la narrativa se construye con frecuencia sobre la idea de que el deseo femenino es un obstáculo en las relaciones sociales y que la mujer debe canalizar su sexualidad de acuerdo con una función pasiva, la monogamia heterosexual y la maternidad³³. Así, cuando el aspirante a torero le dirige un requiebro, el espectador observa también en su cuerpo las señales de atracción física que ese muchacho, más joven que ella, desencadena [fig. 54].



Fig. 53



Fig. 55



Fig. 55



Fig. 56

³³ RODOWICK, David N. "Madness, authority and Ideology in the domestic melodrama of the 1950's", en GLEDHILL, Christine. *Home is where the heart is*. Londres, British Film Institute, 1987. p. 268-281. esp. 268-272.

Más tarde, ataviada como una vampiresa, lo recibe en casa mientras ensaya *Fumando espero*, tal vez la interpretación más sensual y sugerente de la película. A la atrevida letra del tango, por mucho que se haya suprimido la estrofa que hace referencia a la consumación del acto sexual, se suma una puesta de escena y un vestuario que resultaría provocador [fig. 55]. Desde los años cuarenta, a pesar de las diatribas conservadoras contra el tabaquismo en la mujer, muchas películas españolas, inspirándose en el modelo norteamericano, proyectaron la imagen de la mujer fumadora como un símbolo de cosmopolitismo, sensualidad y elegancia³⁴, e incluso de libertad de elección y emancipación femenina, bajo el referente de la moderna de los años veinte³⁵.

A veces, estos gestos merecían una reprobación social, tan como sucede en otra secuencia de *El último cuplé*, cuando se escucha la voz en *off* de unas mujeres criticándola por encenderse un cigarrillo en el tendido de una plaza de toros [fig. 56]. Pero en esta secuencia, el consumo de tabaco es un acto íntimo, que expresa no solo una ruptura de las convenciones sociales sino una transgresión moral, propia de una mujer que es dueña de su sexualidad y se configura como un contramodelo de feminidad. Bien es cierto que siempre domina la ambigüedad y que se elimina también de la trama toda evidencia de relaciones sexuales entre ambos, por mucho que el espectador así lo sospeche.

8.2 Un éxito tan apoteósico como incómodo

A partir del estreno de *El último cuplé* Sara Montiel acapara la atención de los medios. De las revistas de cine, por supuesto, pero también de diarios de información general, como *ABC*. Llama la atención, en cambio, el escaso interés que concede *No-Do* a la actriz, una prueba más de la extraña selección de contenidos del noticiario, que, como ya apunté en la presentación de las fuentes, a menudo no responden a criterios periodísticos. Solo he localizado una sucinta referencia en *off* a la película con motivo de la concesión del premio de la revista *Triunfo* a la mejor producción española, y, ya al año siguiente, una crónica del homenaje que la Asociación de la Prensa de Sevilla tributó a la actriz³⁶.

³⁴ RINCÓN DÍEZ, Aintzane. *Op. cit.* p. 107-108.

³⁵ LAPLACE, Maria... *Op. cit.* p. 140.

³⁶ “Sevilla. Homenaje a la actriz de cine Sarita Montiel. Fiesta campera”. *Noticiario No-Do* n.789 B, 17 de febrero de 1958.

La noticia de la *premiere* del filme en el cine Rialto de Madrid fue ampliamente cubierta por las revistas especializadas, y fue calificada como memorable o grandioso éxito, entre otros parabienes. Se le dedican páginas y más páginas. Sin embargo, Montiel estaba ausente. Se encontraba en Estados Unidos por motivos laborales, pero la celebración de su regreso, al cabo de unas semanas, fue apoteósica. En el aeropuerto es recibida por una multitud. Desciende del avión con un traje negro, estola de visón y sombrero; collar de perlas y pulsera de brillantes; guantes, aunque es el mes de junio. Es la viva imagen de una estrella internacional. Asiste sin cambiarse al cine Rialto, en el que ya no quedan localidades, y en una foto se atestigua el hecho insólito que la actriz es acomodada en una silla en el pasillo. Ha acudido al cine de incógnito, y al final de la proyección recibe un aplauso ensordecedor. No solo firma autógrafos y retratos, sino también discos con las canciones de la película. Un espectáculo que el periodista asegura jamás haber presenciado en sus dieciséis años de profesión: “Confieso que nunca he visto un espectáculo semejante ni un aplauso tan cálido y emotivo a los méritos de la actriz, a la belleza de la mujer y al arte de la cantante”³⁷ [fig. 57].



Fig. 57

Este “plebiscito de admiración y simpatía” se repitió con ocasión del estreno del largometraje en otras ciudades españolas. En Valencia, se da la noticia que el “apoteósico recibimiento” prosiguió con una fiesta popular a la que asistió una muchedumbre, y en la que no faltaron trajes y música regionales (se recuerda en el texto que el célebre pasodoble *Valencia* del maestro Padilla forma parte del repertorio de la película) o tracas, y que finalizó con un recorrido en Cadillac hasta el hotel, donde ella salió a saludar desde el balcón³⁸. Escenas insólitas para una estrella española y en las que vale la pena recalcar

³⁷ GARCÍA VIÑOLAS, Pío. “Sarita Montiel en Madrid”. *Primer plano* n. 868, 2 de junio de 1957.

³⁸ “Sarita Montiel en Valencia”. *Radiocinema* n. 360, 15 de junio de 1957.

esas referencias al regionalismo, antes aludido, que se traslada de la puesta en escena cinematográfica a la escenificación popular en la calle.

Como ya se ha señalado, el personaje creado por Montiel trasciende la propia película para convertirse en un arquetipo que se repite en sucesivos títulos, para aprovechar el tirón comercial³⁹. La película permitía establecer conexiones con la vida de la propia actriz, lo que hacía aún más inquietante por verosímil algunas de sus posibles lecturas. Entre ellas, su propio ascenso social a través del mundo del espectáculo, gracias a su cuerpo. La estrella, de 28 años, ya no es una artista en el inicio de su carrera, sino una mujer que representaba una feminidad madura que podría ser una fuente de fascinación para las espectadoras más jóvenes frente a la generación de sus madres⁴⁰, al tiempo que resultar mucho más intimidante para los varones heterosexuales.

El éxito de público vino acompañado por críticas elogiosas, que en absoluto inciden en cuanto la película pudiera tener de escandaloso o transgresor. Se destaca la españolidad tanto de la película como de su estrella, y se afirma que es realmente aquí, y no en su anterior periplo americano, donde se ha convertido en una auténtica belleza y en una gran actriz.

Pero también hallamos una actitud ofensiva por parte de ciertos periodistas que sorprende por cuanto que no era habitual. Especialmente llamativo y contradictorio es el tratamiento que le dispensa *Radiocinema*, probablemente la revista cinematográfica más politizada y reaccionaria del momento. En diferentes artículos, junto a comentarios muy elogiosos, ya había deslizado algunas críticas hacia la actriz, pero nada comparable con una entrevista publicada a finales de 1957⁴¹, que destaca por un tono desabrido y preguntas inquisitivas. Se le interroga por si cree que canta bien, si la admiran sus compañeras de profesión, si ha cobrado dos millones por *La violetera*, si se le ha subido el éxito a la cabeza, si es verdad que en el rodaje de la película tuvieron que hacer veinte tomas de una escena suya... A todo responde con suficiencia e incluso con un deje áspero. Es más, no solo se pone en cuestión su profesionalidad, sino su honorabilidad, con dos preguntas que resultan elocuentes por cuanto insinúan: “¿Influyó para tu matrimonio el

³⁹ Tras *El último cuplé*, Sara Montiel protagonizó una serie de musicales de temática e iconografía similar, como *La violetera* (Luis César Amadori, 1958), *Carmen la de Ronda* (Tulio Demicheli, 1959), *Mi último tango* (Luis César Amadori, 1960) o *Pecado de amor* (Luis César Amadori, 1961), que contribuyeron a fundamentar su imagen como mito sexual (HEREDERO, Carlos F. *Las huellas del tiempo... Op. cit.* p. 127).

⁴⁰ STACEY, Jackie. *Star gazing... Op. cit.* p. 108-113 y 158.

⁴¹ “Nadie me ayudó a triunfar”. *Radiocinema* n. 385, 7 de diciembre de 1957.

que Anthony Mann fuera director o productor?”, o “¿es cierto que en México actuaste en los locales más... absurdos?” Montiel sale siempre al paso negando las acusaciones pero sin abundar en polémicas. Con todo, no deja de ser ilustrativo que el periodista concluya el texto con la apostilla “¡Qué gran actriz es Sara Montiel!”, que tanto puede interpretarse como un halago, como un reproche a la falta de sinceridad en sus respuestas o incluso a la impostura de su imagen.

Probablemente uno de los principales motivos que alentaron esta reprobación estuviera relacionado con la actitud transgresora respecto a los códigos normativos de género que, como hemos visto, encarnaba Montiel, y que se expresaba a través del uso espectacular del cuerpo de la estrella. Pero no se trataría solo de una censura moral ante el desafío de una sensualidad más explícita que no solo convierte a la mujer en objeto de consumo erótico sino también en un sujeto sexual. Estaríamos ante una reacción patriarcal que siente como una amenaza la asunción de una mayor agencia femenina, contra el poder subversivo que otorga a la mujer esta fusión conflictiva entre el objeto y el sujeto de deseo, entre cosificación y empoderamiento⁴². Una capacidad de agencia personal que solo se manifestaría como amenaza de una sexualidad activa, sino que también, al modo de las artistas del espectáculo de *fin-de-siècle*, de independencia económica y de gestión de su propia vida⁴³.

Unas críticas a las actrices voluptuosas que lideran el firmamento cinematográfico en los años cincuenta, que no son tampoco exclusivas de España, si bien aquí no debe ser obviado el contexto social de represión y de censura informativa. En este sentido, se pueden interpretar, por ejemplo, las declaraciones de Vittorio de Sica, a la sazón director y compañero de reparto de Lollobrigida y Loren en algunos títulos, en un festival de cine en Londres en 1953 en las que afirmaba que las actrices italianas tenían más curvas que talento⁴⁴. A España llegaron ecos de esta polémica, aunque de manera incidental, ya que se informa a modo de chascarrillo que se ha leído en la prensa francesa que Gina Lollobrigida, Silvana Pampanini y Silvana Mangano han protestado por las declaraciones de De Sica en las que criticaba que “en el cine italiano sobran curvas armónicas y falta cerebro”⁴⁵. En mayor medida, como indiqué más arriba, fue criticada la feminidad juvenil,

⁴² BUSZEK, Maria E. *Op. cit.* p. 1-12.

⁴³ CLÚA, Isabel. *Cuerpos de escándalo... Op. cit.* p. 143-145.

⁴⁴ GUNDLE, Stephen. *Bellissima... Op. cit.* p.154-155.

⁴⁵ “La pantalla indiscreta”. *Primer plano* n. 651, 5 de abril de 1953.

insolente, liberada sexualmente... que representó Brigitte Bardot, que en Francia cosechó tanta popularidad como hostilidad entre hombres y mujeres⁴⁶.

Volviendo sobre la entrevista antes analizada, cabe destacar que uno de los argumentos principales era el rumor que al parecer corría entre la industria cinematográfica de que Montiel había arrebatado el papel protagonista de *La violetera* (Luis César Amadori, 1958) a Carmen Sevilla:

“- Alguien de la profesión ha comentado que podrías haber dejado a Carmen Sevilla interpretar «La violetera» y tú haber hecho otra película con la misma productora. Opina.

- No sé nada de eso. Perojo me contrató nada más llegar. No he quitado el papel a nadie. Me buscaron, me gustó el guión [sic] y aquí estoy rodando”⁴⁷.

Sorprende tanta agresividad contra una actriz española, máxime cuando tan solo unos meses antes, otro artículo de *Radiocinema* recriminaba a los compañeros de la prensa el error de animar en sus páginas una guerra, realmente ficticia, entre las dos estrellas⁴⁸:

“Es un defecto muy nuestro: En España -en el cine de España-, para colocar a una persona en un pedestal hay que derrocar a otra del suyo. Y no es justo ni necesario. Ha ocurrido -es decir, ha podido ocurrir- con el caso SARA MONTIEL -CARMEN SEVILLA [en mayúsculas en el original]. Y lo inaceptable es que nosotros -los chicos de la Prensa- tengamos una gran parte de la culpa. ¿Por qué esa campaña de guerra entre Sara y Carmen? ¿No había otra forma de hacer publicidad que ambas?”

A continuación, se insinúa la acusación antes mencionada de que Montiel había desplazado a Sevilla de la producción de *La violetera*. El texto es en puridad una defensa de la andaluza, quien hasta el éxito de *El último cuplé* estaba considerada como la más bella y popular de las actrices españolas, y que también gozó de una considerable proyección internacional⁴⁹. Ella es quien ocupa el titular y el objeto de los veintidós retratos que ilustran el artículo de opinión, por ni uno solo de la manchega. El texto no es menos elocuente:

“Pero nosotros los periodistas -y ustedes los aficionados al cine- debemos alegrarnos del triunfo de Sara, de tener OTRA [en mayúsculas en el original] primera figura

⁴⁶ VINCENTEAU, Ginette... *Op. cit.* p. 82-106.

⁴⁷ “Nadie me ayudó a triunfar”. *Radiocinema* n. 385, 7 de diciembre de 1957.

⁴⁸ R.P. “La guerra a Carmen Sevilla”. *Radiocinema* n. 362, 29 de junio de 1957.

⁴⁹ AGUILAR, José y LOSADA, Miguel. *Carmen sevilla*. Madrid, T&B editores, 2008.

más. Pero no olvidar que ayer dedicábamos a Carmen Sevilla los mayores elogios y que ella ha correspondido a nuestra confianza y admiración con su cariño y con su esfuerzo diario por mejorar en su trabajo. Que han mejorado. Que es la más joven y popular de nuestras actrices. Y que aún ha de darnos su gran película y la gran sorpresa para quienes creen que ella es solo una estrella folklórica”⁵⁰.

La toma clara de partido en este conflicto no es fútil. Mientras que Montiel pudo ser percibida como un modelo de feminidad subversivo, Sevilla siempre se mantuvo dentro de los límites de lo convencional. Las contradicciones entre modernidad y tradición que se generaron en la construcción de su imagen como estrella, se resolvieron en favor de la segunda, tanto dentro como fuera de la pantalla.

Respecto a su filmografía, es suficiente con repasar algunos títulos. Ya desde sus primeras películas, como *La Revoltosa* (José Díaz Morales, 1950), destaca como una jovencita bella y coqueta. Su Mari Pepa se mueve con gran desparpajo entre los hombres del vecindario, mientras sus esposas le recriminan que sus maridos la cortejen. Pero todo se limita a un juego de enamorados con Felipe (Tony Leblanc), que transcurre dentro de los cauces formales y el amor casto de la famosa zarzuela.

Su personaje en *La hermana San Sulpicio* (Luis Lucia, 1952) no era más que una actualización superficial en clave de comedia de una joven piadosa que abandonaba los hábitos por amor hacia el médico (Jorge Mistral) que atendía el sanatorio de la orden donde profesaba. Heredera de una familia de terratenientes andaluces, Gloria Alvargonzález (Carmen Sevilla) había renunciado a una vida regalada para ingresar en el convento y convertirse en la hermana San Sulpicio. Como novicia, revoluciona la apacible convivencia de sus hermanas con su salero andaluz, sus juegos y sus canciones. La película enfatiza la idea de una Iglesia alegre, comprensiva y próxima, pero que mantiene su esencia de entrega al prójimo. A pesar de su brillante fotografía en color, su mensaje no es más moderno que el de la *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934) de época republicana, de carácter más popular y ambiguo.

En *La pícara molinera* (León Klimovsky, 1955) puede parecer que da un paso más allá y que asistimos a una celebración de la sexualidad, aunque circunscrita dentro del matrimonio. Entre los esposos se establece un juego erótico en el que la pareja se persigue por todo el molino, en una continua tensión sexual. “Ahora te daré yo a ti coplas...”, le

⁵⁰ R.P. “La guerra a Carmen Sevilla”. *Radiocinema* n. 362, 29 de junio de 1957.

grita el marido mientras la acorrala, mientras ella se ríe provocativa. La picardía de la molinera se limita a proveer y disfrutar de este goce marital y a exhibirse coqueta ante los hombres del pueblo con vestidos que dejan al aire sus hombros y realzan su busto. El alcalde, el secretario y el capitán acuden al molino a observarla, pero ella sabe mantenerlos a raya. El párroco censura su actitud, pero son sus esposas las que meten en vereda a las autoridades municipales, hombres débiles y ridículos, incluso a golpes. Sin embargo, es el corregidor que llega al pueblo, un personaje verdaderamente artero y malicioso, quien constituye un auténtico peligro para la joven. Se ha encaprichado de la molinera y urde un plan para poseerla. Ella, sola en el molino, se prepara para resistir el acoso y se hace comedia burda de aquello que es un intento de violación en toda regla. Su belleza no es un instrumento de empoderamiento, sino que la victimiza. Es un objeto de deseo desprotegido ante el abuso patriarcal, e incluso se insinúa, también sin ninguna clase de pudor, que siendo una niña al alcalde le gustaba tenerla sobre sus rodillas y que ya de adolescente tuvo que separarse de él, porque los juegos iban más allá, sin que haya condena para la actitud del personaje.

El molinero (Paco Rabal) se cree engañado y decide cobrarse venganza con la mujer del corregidor. Él también afirma que la tomará por la fuerza si es necesario. La corregidora, una francesa bella e inteligente, quiere a su vez escarmentar a su marido y acuerda un engaño con la molinera. Se hará pasar por ella, y cuando llegue el molinero yacerán a oscuras. Él creerá así que ha cumplido su propósito, aunque la fidelidad del matrimonio no haya sido quebrada por ninguno de los dos, y se evite *in extremis* el adulterio de la obra original; ya que se trataba de una nueva adaptación de una novela de Pedro Antonio de Alarcón, que a su vez tenía su origen en el romancero popular. Su antecedente cinematográfico más próximo era *La traviesa molinera* (Harry D'Abbade D'Arrast, 1934), una versión folclórica realizada en España, que ahora es pasada por el tamiz de la censura y la moral conservadora franquista:

“Mientras en aquella se celebraba con divertida malicia el adulterio real que el molinero cometía con la corregidora, en esta púdica revisión franquista el adulterio solo es imaginado por el molinero, ya que este se acuesta, en realidad, con su propia esposa”⁵¹.

Las semejanzas físicas de Carmen Sevilla con las *maggiorattas* son también claras, si bien su erotismo resultaba menos exuberante y más contenido. No en balde, Sevilla

⁵¹ HEREDERO, Carlos F. *Las huellas del tiempo... Op. cit.* p. 185-186.

protagonizó *Pan, amor y Andalucía* (Javier Setó, 1958), una adaptación a la española de la famosa serie cinematográfica en la que las estrellas italianas compartían cartel con un maduro Vittorio De Sica. A diferencia de estas producciones, el atrevimiento sexual del personaje de Carmen Sevilla es bastante menor. De hecho, la actriz se negó a llevar en el rodaje escotes tan abiertos como los que habían lucido Gina Lollobrigida o Sofia Loren cuando protagonizaron los títulos anteriores⁵². Aquí buena parte de los gags cómicos arrancan de la controlada exhibición de su cuerpo cuando baila y de las reacciones que provoca entre algunos de los personajes masculinos, reprimidos y ridículos. Entronca así con la representación erótica propia de las artistas folclóricas, como Imperio Argentina y Estrellita Castro, de las que puede ser vista como su sucesora. Una dialéctica entre la mostración y el ocultamiento, de un erotismo velado que se sugiere mediante la sonrisa de dientes blancos, el gesto, la sonrisa, el vuelo de las faldas al bailar que deja ver las piernas, pero que no traspasa los umbrales de visibilidad dominante⁵³.

En su vida real, la imagen que transmite Carmen Sevilla no es menos ‘decente’ que la de la pantalla. Las revistas la alaban como la más bella de las actrices españolas y publican infinidad de fotografías suyas, algunas muy sensuales, pero en absoluto de una sexualidad amenazadora. En sus memorias, recordaba que algunos compañeros, como Paco Rabal, la llamaban cariñosamente “la virgencita de España” y que “achuchones, todos los que hicieran falta. Pero de lo otro, nada de nada”⁵⁴, y también confesaba a otro periodista:

“Ya sabes cómo he sido siempre. Es decir, que todo está muy bien hasta un punto (...) Lo cierto es que he tenido muchos galanes de cine que no han parado de insistir, que han querido ponerme el mundo a mis pies, que se han querido casar conmigo por encima de todo. No te puedes imaginar las cosas que me han prometido.”⁵⁵

Así, cuenta que Luis Mariano, el famoso tenor de operetas con quien rodó diversas películas, estaba loco por casarse con ella, pero que su romance fue una fantasía alimentada por la promoción, y que ella le dejaba que fuera feliz unos instantes, pero nunca se planteó nada en serio. Unas afirmaciones que no son solo una reconstrucción retrospectiva, sino que la actriz llegó a mandar en su momento una carta en *Primer plano*

⁵² HERRERA, Carlos. *Carmen Sevilla. Memorias*. Barcelona, Bellacqua, 2005. p. 134.

⁵³ BALLÓ, Jordi y CARNICÉ, Marga. "Los motivos visuales en el erotismo... *Op. cit.* p. 29-48.

⁵⁴ HERRERA, Carlos. *Op. cit.* p. 114-115.

⁵⁵ AGUILAR, José. *Op. cit.* p. 46.

desmintiéndolo⁵⁶. Es un gesto muy significativo del modo prudente y formal como conduce su vida privada. Viste a la moda con un punto de atrevimiento, pero siempre recatada. Hace fe pública de su religiosidad y no ofrece en absoluto signos de incomodidad en los actos en que aparece retratada junto al dictador o su esposa, Carmen Polo, o en su visita a las tropas españolas en Sidi-Ifni.

Es, por consiguiente, la aplicación de una pátina de modernidad sobre aquello que es eminentemente rancio. Como bien la define Jo Labanyi, era “more saccharine than gutsy”, con su immaculado peinado, su sonrisa de anuncio y su higiénica sexualidad de jovencita⁵⁷. Un modelo de feminidad sin duda mucho más acorde con las políticas del género del franquismo que el encarnado por Sara Montiel.

La estela informativa que dejará *El último cuplé* se prolonga casi tanto en el tiempo como los carteles anunciando la proyección de la película en la Gran Vía madrileña. La promoción del filme se encadena con la del siguiente, *La violetera*, pues todos los medios se hacen eco ampliamente de la noticia de la firma del acuerdo con el productor Benito Perojo para realización de cuatro películas en los siguientes cuatro años. Un contrato en exclusiva para el ámbito español, puesto que la estrella todavía mantenía compromisos laborales en América. Es un “acto trascendental del cine español”, según *ABC*⁵⁸. Aparece en la portada de *Fotogramas*, un espacio reservado habitualmente a las estrellas internacionales, mientras que en páginas interiores del mismo número se insiste en la idea de que ha llegado a la cumbre después de verse forzada a marcharse a México. Ella afirma que cuando visitó anteriormente España fue ignorada por todos los productores, y “seguía el desconocimiento de mi persona”. Se queja de que no fue invitada ni a la Fiesta de Cinematografía, y que cuando llegó del brazo de su marido:

“Apenas se fijaron en mí, y no se me llamó a los micrófonos. Pero no digo esto con ánimo de reproche ni mucho menos. Quiero ser sencilla y lo comprendo; y cuando una cosa se comprende, se perdona. Yo no había tenido todavía ocasión de hacer nada para que no se me siguiera considerando del montón. (...) A veces pienso que este éxito es una especie de desagravio que me tributa el público por no haberse, inconscientemente, fijado antes en mí. (Sarita no puede continuar, está llorando de emoción y reconocimiento)”⁵⁹.

⁵⁶ “Carta de Sevilla”. *Primer plano* n. 519, 24 de septiembre de 1950.

⁵⁷ LABANYI, Jo. “Feminizing the nation... *Op. cit.*”

⁵⁸ “Sara Montiel firma con Benito Perojo”. *ABC*, 15 de junio de 1957.

⁵⁹ FONT-ESPINA, J. “Si lo dice lo publico”. *Fotogramas* n. 448, 28 de junio de 1957.

Unas aseveraciones que denotan falsa modestia, por no decir presunción y un alto concepto de sí misma, y que, además, a juzgar por la atención que le dedicaron los medios y que aquí se ha relatado, no parece completamente precisa.

Montiel se une a la nómina de actrices de Perojo, entre la que destacaba Carmen Sevilla. En la fiesta organizada en su honor, una baila sevillanas y la otra interpreta canciones mejicanas. Aparecen juntas posando para una foto, con el pie: “Aquí tienen ustedes a Sara Montiel y Carmen Sevilla, las dos guapas estrellas de Benito Perojo, demostrando bien a las claras que de eso de enemistades..., ¡nada!”⁶⁰.

Perojo promociona a la estrella como gancho para sus películas, y le da un tratamiento de estrella internacional, con sus idas y venidas a Hollywood, en alguna ocasión acompañada por su marido, Anthony Mann. Se consolida como un icono de moda ineludible, hasta el punto de que su atuendo pasa a ser un elemento que se debe plasmar inevitablemente en las informaciones. La imagen moderna que irradia es deslumbrante, una bocanada de aire fresco, que podría funcionar como metáfora de la incipiente apertura internacional de España o de las concesiones que el franquismo tenía que ofrecer para su inclusión en el mundo occidental. Su vestuario y peinado se convierte en contenido de los textos periodísticos como hasta entonces no se detecta. Con un añadido importante. No se trata de artículos sobre moda firmados siempre por mujeres o que quienes muestran interés por la indumentaria de las estrellas sean únicamente las reporteras, salvo para verter críticas de carácter moral. Son también los periodistas varones quienes se ven en la obligación de las tendencias de la moda femenina que Montiel marca en sus apariciones:

“Pero ¿es posible que no les haya dicho ya cómo iba vestida? Perdón. Llevaba un sofisticado modelo de fieltro por sombrero; traje de chaqueta de fantasía gris y negro; zapatos negros y un talón y una estola de ming capaz de quitarle el sueño a cualquiera de nuestras amadas novias. Y no les digo el broche...”⁶¹

⁶⁰ “Reunión de las grandes en casa de Benito y Carmen Perojo”. *Primer plano* n. 871, 23 de junio de 1957.

⁶¹ “Visita sin visitado”. *Radiocinema* n. 380, 2 de noviembre de 1957.

8.3 A vueltas con el discurso de la estrella

A partir de *El último cuplé*, Sara Montiel se convirtió, dentro y fuera de la pantalla, en un mito erótico que en el estrecho mundo moral del franquismo resultaba desafiante. No suponía una ruptura, pero sí una anticipación de los cambios sociales que ya se vislumbraban a finales de los cincuenta. Sus prácticas y, en mucho menor medida, sus discursos adquirieron un cierto carácter transgresor, pero sin abandonar el terreno cómodo de la ambigüedad. Como explica Chris Perriam, “Montiel is an unusually intense manifestation of the star as a mirage of transcendence”. Puede ser consumida y reapropiada por diferentes tipos de audiencia, como si tuviera adheridas a su imagen diferentes capas de significados, y al mismo tiempo, como él mismo sostiene, su autenticidad no es cuestionada y su imagen resiste estable, aunque cambie y se desarrolle en el tiempo⁶². Una pretensión que, como historiadores, no podemos asumir sin reservas ni tampoco obviar.

Uno de los documentos que mejor muestran la reelaboración de un discurso que dé coherencia a su vida y su carrera es la publicación de sus memorias en el año 2000, a las que he aludido con frecuencia. En ellas se afana por destacar la incompatibilidad, ya en los años cincuenta, del modo de vida que ella había adquirido durante su estancia en América con la España mojigata que se encontró a su regreso.

Dice que recibió ataques en muchos lugares, debido en gran parte a su matrimonio con Anthony Mann, porque él era divorciado, y, por tanto, ella una pecadora. Pero lo más interesante es cómo se atribuye un carácter de modelo de subversión que tenía que ser silenciado:

“Como me hice tan famosa y popular, Franco no quiso que diese ese ejemplo de libertad a la gente. Los que viajaban como los que entraban y salían, sí sabían que había otro mundo, veían la vida de otra manera”.⁶³

Relata cómo en diversas ocasiones fue desairada o ignorada por las autoridades franquistas, al igual que también destaca sus conexiones y simpatías con la izquierda, a raíz de sus contactos con los exiliados españoles en México. Coincido con Perriam en la apreciación de que ese antifranquismo no parece alimentado o no solo, por una profunda convicción ideológica, sino que es fruto del resentimiento por el trato recibido y su

⁶² PERRIAM, Chris. “El último cuplé. The last torch song”, en MIRA, Alberto. *The cinema of Spain and Portugal*. Londres, Wallflower Press, 2005. p. 89-98.

⁶³ MONTIEL, Sara. *Op. cit.* p. 275.

estigmatización como mujer descarriada⁶⁴. Mas me atrevería a sugerir que se trata de una reelaboración posterior del discurso, más que una rememoración de sus emociones y pensamientos de aquellos días. Es difícil de creer que, más allá de alguna anécdota, sufriera ataques personales como los que narra, al tiempo que estos pasajes, como el conjunto de las memorias, hacen presumir que sus páginas contienen tanta fabulación, consciente o inconsciente, como exposición de recuerdos. Tampoco hay que desdeñar la impresión que en cualquier observador contemporáneo causaría el choque cultural entre dos sociedades en esos momentos tan distanciadas como la norteamericana y la española. Montiel contaba que en aquel tiempo en los Estados Unidos “enseñar un pecho era como enseñar un tobillo”; pero que en el cine español:

“Yo no podía enseñar los pechos, no podía enseñar las piernas, no me tapaba la boca cuando cantaba porque no podían hacerlo, pero los censores se quejaban de que enseñaba las amígdalas al cantar y que había demasiada sensualidad en aquella boca abierta. ¡era un mundo tan mezquino, tan extraño para mí!”⁶⁵

A pesar de ello, tampoco la lectura del libro deja una sensación de fraude o de engaño, puesto que el lector barrunta que se han añadido grandes dosis de imaginación hasta en aspectos inanes, y se disculpan como si no fueran más que exageraciones infantiles o meros recursos narrativos para captar la atención. No obstante, cabe dudar de hasta qué punto esta reconstrucción del pasado es siempre tan inocente, y no hay una cierta voluntad de desprenderse de las sombras que se ciernen sobre su figura por haber alcanzado la gloria en un contexto de represión que luego se critica.

Por supuesto que en el análisis de las revistas cinematográficas de la época no hay indicios sólidos que permitan deducir una actitud disconforme con la realidad. Es cierto que se disimulan las circunstancias de su matrimonio con Mann, pero también la censura procura que se escondan otros hechos de la vida de actrices que no se ajustan a los cánones oficiales. Aquello que realmente se manifiesta es una voluntad de integración y reconocimiento social, aunque sea en el marco de una dictadura, y el intento de borrar posteriormente estas sospechas de complicidad con el régimen no es exclusivo de Montiel.

⁶⁴ PERRIAM, Chris. "El último cuplé... *Op. cit.*

⁶⁵ Declaraciones en una entrevista para la agencia *Efe* en 1989, recogidas en: TAIBO I, Paco I. *Op. cit.* p. 197.

Es también interesante observar que, en los años sesenta, al mismo tiempo que era reconocida como la estrella más popular, y probablemente por este mismo motivo, para los cineastas que habían participado en las Conversaciones de Salamanca y que pretendían reformar el cine español, Montiel simbolizaba todo aquello que querían erradicar⁶⁶. Parece, por tanto, que en esa tensión entre modernidad y tradición que encarnaba la estrella, la valoración entre propuestas transgresoras y conservadoras, todavía no se había resuelto claramente en favor de las primeras.

Como se ha mencionado al principio del apartado dedicado a Sara Montiel, en el arranque del siglo XXI, la estrella era reivindicada como un icono gay, y, por tanto, se deduce que entre este colectivo el discurso que se había impuesto era el de la Sara Montiel que contribuye a romper tabúes, que desafía con su cuerpo las estructuras del régimen en su negación del deseo y el placer, que parte del mismo filme de Orduña. El melodrama permite esas lecturas alternativas frente al maniqueísmo moral que condena la transgresión, en forma de vías escapistas, de resistencia, de identificación emocional con las protagonistas... Una de ellas podría ser precisamente esa comunión emocional que el espectador gay pudiera sentir con aquella mujer maltratada por reivindicar un modo diferente de vivir su feminidad.

La representación de la homosexualidad en el cine durante la dictadura franquista estaba condenada a la caricatura, la ocultación o el castigo. De ahí la relevancia de la apropiación de argumentos y tramas, especialmente en el género melodramático, como una vía de acceso para el público gay, que podía establecer paralelismos entre sus relaciones amorosas y las de María Luján⁶⁷.

Otra conexión con la audiencia LGTBI de esta y generaciones posteriores se relaciona con la propia recreación histórica del filme, de un universo cultural, el del espectáculo de la canción, que ofrecía un espacio de creatividad para los transformistas⁶⁸. En la Transición, una película como *Un hombre llamado flor de otoño* (Pedro Olea, 1978) reforzaría esta idea del cuplé como expresión de liberación de género y lo ligaría a la

⁶⁶ PERRIAM, Chris y TRIANA TORIBIO, Núria. "The politics of stardom and celebrity", en LABANYI, Jo y PAVLOVIC, Tatjana. *A companion to Spanish cinema*. Malden, Wiley-Blackwell, 2013. p. 339-354.

⁶⁷ GONZÁLEZ DE GARAY, Beatriz y ÁLVAREZ, Juan C. A. "Formas de representación de la homosexualidad en el cine y la televisión españoles durante el Franquismo", *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* n. 23 (2017). p. 73-80.

⁶⁸ SALAÜN, Serge. *Op. cit.* p. 98-101.

lucha política⁶⁹. La inversión sexual, aunque no puede ser asociada directamente a la homosexualidad, sí es uno de los motivos recurrentes de la subcultura camp⁷⁰. En este marco, son frecuentes las imitaciones de artistas folclóricas o de otras divas como Sara Montiel. Pero no se trata de una imitación por simple atracción estética, sino de una reinterpretación irónica para un público cómplice, ya que el acto de apropiación se lleva a cabo a partir de esa mirada satírica⁷¹. Durante la Transición, artistas como Lola Flores, Rocío Jurado o la misma Montiel eran algunas de las más imitadas por travestis, y se mostraron orgullosas de ello, si bien progresivamente estas actuaciones comenzaron a pasar de moda y este espacio será ocupado por las *drag queens*. No obstante, también la movida madrileña procedió a su reciclaje desde la posmodernidad⁷².

Por tanto, ‘Saritísima’ no era un caso especial de apropiación dentro de un modo de expresión camp. Sin embargo, sí resulta singular que se trascienda esa mirada irónica sobre su figura para elevarla al grado de icono gay, a pesar de ser asimismo un referente cultural del franquismo. Está claro que las respuestas han de buscarse principalmente desde la perspectiva de la recepción, en la que participan factores que ya han sido aquí apuntados. Pero esa apropiación parte de la imagen de la propia estrella, que en unos casos permite esa relectura y en otras no. Tomemos como ejemplo a otra estrella cinematográfica con quien mantiene una carrera profesional casi paralela, Carmen Sevilla. Al igual que Montiel, compaginó su carrera cinematográfica con la musical, sin apearse del carro de la fama hasta su retiro definitivo, hace unos años, por motivos de salud. Fue presentada como objeto de deseo heterosexual, sobre todo a partir de que fue relajándose la presión de la censura, y en sus años ya de senectud, en los noventa, gozó de una enorme celebridad gracias a sus apariciones en televisión, y se convirtió en un personaje entrañable y querido para parte de una generación que apenas conocía su faceta cinematográfica.

Pero existen a su vez enormes divergencias entre ellas, sobre todo respecto a las actitudes y la reelaboración de su discurso. Así, si Montiel pudo ser percibida como un modelo de feminidad subversivo, Sevilla siempre se mantuvo dentro de los límites de lo

⁶⁹ VERNON, Kathleen M. *Op. cit.*

⁷⁰ Esta sería, junto al malditismo y la homofilia, uno de los modelos de articulación o expresión de la homosexualidad en España. MIRA, Alberto. *De Sodoma a Chueca: Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Barcelona, Egales, 2004.

⁷¹ *Ibidem.* p. 142-153.

⁷² *Ibidem.* p. 439-443.

convencional. Con el paso del tiempo, Carmen Sevilla dio de sí misma una imagen más liberal e incluso se apuntó al cine de destape. Pero en sus memorias, frente a la prolija descripción que Montiel hace de las relaciones con sus amantes, Sevilla recuerda que llegó virgen al matrimonio. Reconoce que aquello era fruto de una época y que le hubiera gustado conducir su vida de otro modo, pero que no se arrepiente de nada⁷³. Sevilla no se excusa, se presenta como hija de su tiempo, tal vez como víctima de esa sociedad represora, pero no reniega de un tiempo feliz y no se presenta ni como mártir ni como heroína de una causa.

Sí que hay un poco de eso en Montiel cuando dice que le llamaban la amante del americano porque su marido era un divorciado y la insultaban. Ella sí que dispone de la posibilidad y de la voluntad de reelaborar su discurso en un sentido contestatario y rebelde. Tiene los mimbres y una audiencia dispuesta a escucharla. Y precisamente por ello, hay que prevenirse ante estas lecturas retrospectivas. Una cuestión es afirmar que el éxito de *El último cuplé* marcó la imagen que Sara Montiel proyectaría sobre el resto de su carrera, pero otra distinta es caer en explicaciones teleológicas en las que su discurso postrero pueda distorsionar su significado en contextos anteriores.

A título de ejemplo, es cuestionable deducir que Montiel es una mujer que “se ha hecho su propio molde” a partir de la sorpresa que causó en la investigadora el descubrimiento de su papel en *Cárcel de mujeres* (Miguel M. Delgado, 1951), porque “no había visto ninguna otra actriz española de la época rompiendo ciertos moldes”⁷⁴, al tiempo que se elude que esa película mexicana fue producida lejos de la órbita franquista, y que ni siquiera fue estrenada en España hasta 1967⁷⁵. O apuntar que el reparto de *El último cuplé* era una fascinante asociación incompatible y transnacional, al unir en cartel a Armando Calvo, emblema de una película ligada a la nostalgia imperialista española como *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945) con una sexi Sara Montiel que había mantenido conexiones con los exiliados republicanos en México⁷⁶. Pero de nuevo no se tiene en cuenta que para el público español de entonces mucho había llovido desde el estreno de aquel filme patriótico doce años atrás, y que en cualquier caso el título que otorgó a Calvo gran notoriedad y por el que siempre se le recordaba no fue ese sino *El escándalo* (José Luis Sáenz de Heredia, 1943). En añadidura, como ya he expuesto, bien

⁷³ HERRERA, Carlos. *Op. cit.* p. 114-187.

⁷⁴ DONAPETRY, Mara. *Op. cit.*

⁷⁵ ELENA, Alberto. *Op. cit.*

⁷⁶ PERRIAM, Chris. "El último cuplé... *Op. cit.*

poco se conocía aquí de la vida de Montiel en México, y menos aún de sus simpatías políticas, que salen a la luz cuando ella las vocea en sus memorias.

“Siempre nos quedará *El último cuplé*”. Esta expresión de Alberto Mira resume a la perfección el lugar mítico que ha alcanzado esta película en “el viraje hacia el ámbito de lo imaginario” que Sara Montiel, como otras divas, emprendió en las postrimerías de su vida⁷⁷. Resulta imprescindible detenerse en ella porque parece contener la esencia de la autenticidad de la estrella. Su transformación de mito heterosexual del franquismo a icono gay de la democracia comportó una idealización de su imagen, tanto en lo que respecta a la reapropiación de su figura, como en la inevitable reconstrucción de su propio discurso. No cabe hablar de una mistificación, pero sí de un soslayado de las contradicciones que contenía su imagen a finales de los cincuenta.

En Montiel hay un inequívoco deseo de integración en ese sistema. Su misma decisión de regresar a España es una clara manifestación del propósito de tomar parte como estrella en el universo franquista. Con todas sus limitaciones y opresiones, pero también con sus prebendas. En sus memorias, lamenta los desaires recibidos por el régimen, y ya en testimonios anteriores había dado muestras de disconformidad. No obstante, la posición que ocupaba dentro del entramado social minimiza su papel de resistente.

Bien es cierto que uno de los componentes de su imagen estelar es la de presentarse como una mujer independiente e incluso indómita. Ser diferente forma parte de su atractivo, de su estrategia como celebridad. Desprenderse de todo aquello que pudiera ser interpretado como una aquiescencia con el franquismo, más allá de cuanto hubiera de convencimiento sincero, es una reformulación del discurso más que conveniente. Ella se reivindica como una más de los españoles y españolas que han padecido y luchado contra las injusticias y represión franquista, y en particular por la libertad e igualdad de género.

A finales de 1957, cuando se cierra el período cronológico de la presente investigación, *El último cuplé* seguía acumulando “semanas de éxito” en los anuncios promocionales del filme. Sin duda alguna, un triunfo incuestionable: “No ha habido este

⁷⁷ MIRA, Alberto. *Miradas insumisas...* Op. cit. p. 203.

año que despedimos película alguna, nacional o extranjera, y, nos atrevemos a decir, ningún otro espectáculo que haya superado, en el favor del público, a éste”⁷⁸.

⁷⁸ PÉREZ FERRERO, Miguel (DONALD) “El año cinematográfico”, *ABC* (Edición Andalucía), 31 de diciembre de 1957.

III. CONCHITA MONTES

María de la Concepción Carro Alcaraz

(Madrid, 1914 – Madrid, 1994)

“- ¿Qué tipos prefiere interpretar?

- Papeles de mujer, no me van las ingenuas”¹.

“¿Qué ha quedado entre sus silencios? Justamente eso: el silencio de Conchita Montes, que siempre será una de las estrellas más difíciles para dialogar con los periodistas”².

“Hay que arrancar de la gente la idea de que para ser artista de cine basta con tener buen palmito y ser fotogénica. Los dones naturales son un buen escalón, quién lo duda: pero hoy hace falta más: hace falta tener dentro de la cabeza una mesa en la que poder, por lo menos, sostener una cultura”³.

¹ GONZÁLEZ ALONSO, Luis. “Conchita Montes ha concluido “Regreso a Moscú” y se dispone ahora a regresar a Madrid”. *Primer plano* n. 32, 25 de mayo de 1941.

² DEMARIS, Sarah. “Estrellas sin maquillaje. Conchita Montes” *Primer plano* n. 127, 21 de marzo de 1943.

³ FERNÁN. “Una conversación con las estrellas”. *Primer plano* n. 44, 17 de agosto de 1941.

Capítulo 9. El ascenso al firmamento franquista de una estrella inesperada (1939-1943)

Conchita Montes es probablemente una de las estrellas más singulares del firmamento cinematográfico del primer franquismo. Su imagen se ajusta con dificultad a aquello que se espera en una estrella de cine de los cuarenta, la década en que disfrutó de una mayor popularidad. No es una actriz que se asemeje a la mayoría de sus colegas ni por el camino que recorre para acceder a la profesión, ni por el desarrollo posterior de su carrera, ni por el perfil que adquiere su imagen. Y sin lugar a duda, fue también un modelo en el que se fijaron muchas españolas de aquella época, que aspirarían a ser como ella. Es una mujer que ejemplifica algunas de las contradicciones de la política de género franquista, y que, aunque no se sale de forma ostensible de los márgenes marcados, deja al descubierto muchas de sus costuras.

Sofisticación, inaccesibilidad e intelectualidad. Tal vez sean estas tres características las que, como veremos, mejor definan su imagen estelar. Se podrían añadir otras, como independencia, sentido de humor, modernidad, o carácter emprendedor. Pero quedémonos con estas tres primeras como carta de presentación.

La sofisticación y la elegancia marcan la primera impresión que Conchita Montes transmite a través su aspecto físico. No resalta por su belleza ni por un cuerpo sexualmente atractivo, sin que en absoluto se pueda decir de ella que no era una mujer guapa o sensual. Pero, al contrario de otras actrices, no es eso lo que llama la atención. Aquello que impacta es su porte, sus maneras, su alta autoestima, la consciencia de que nos encontramos ante una mujer que nos mira desde un pedestal. Pero no a imitación de una ‘diosa del sexo’, como Rita Hayworth o Ava Gardner eran consideradas en aquellos tiempos, sino como una Atenea.

De esta condición casi mística se desprenden las otras dos características destacadas. En primer lugar, su inaccesibilidad. Una propiedad de toda estrella, pero que se conjuga a la vez con su carácter ordinario. En este caso, hay poco de vulgar en ella. Conchita Montes es una ‘señora’, en el sentido que se usaba esta expresión en la época, para referirse a un estatus superior de carácter socioeconómico y cultural. Sin que apenas se conozca nada de su pasado y sea difícil hallar referencias a su infancia, circunstancia que no suele ocurrir con la mayoría de las actrices, las espectadoras sospecharían con alto grado de certeza que era de buena cuna. Esa prestancia y modo de actuar no era

impostado, sino que parece cultivado desde niña, adherido a su piel como un ‘don natural’. Por tanto, formaría ya de la élite no solo por su condición de estrella, sino por nacimiento, dotando de mayor exclusividad ese aura estelar de por sí extraordinaria.

El tercer fundamento de la construcción de su imagen se deduce asimismo de lo anterior, puesto que Conchita Montes recibió una educación a la que pocas mujeres españolas podían acceder. No es la única actriz con una licenciatura universitaria, a pesar de que ello ya la sitúa entre una minoría privilegiada; sin embargo, es su calidad de mujer intelectual la que la distingue de otras como Maruchi Fresno o Ana Mariscal. De ninguna de ellas se alaba tan reiteradamente su inteligencia, ni se cita tanto sus logros como periodista, guionista o traductora. Hasta el punto de que en ocasiones llega a resultar intimidante para los periodistas que la entrevistan. Este es probablemente el mayor desafío a las convenciones franquistas de género que representa, junto al hecho de que es una figura que no se deja encajar en los arquetipos femeninos de domesticidad y maternidad, ni acepta resignadamente ocupar una posición de subalternidad y dependencia.

9.1 La huida de la joven burguesa liberal al *Frente de Madrid*

La vía mediante la que Conchita Montes accede a la profesión es inusual y hasta un tanto rocambolesca. Por casualidad se convertiría Ana Mariscal en actriz, quien un día acudió a acompañar a los estudios de Cifesa a su hermano, el también actor Luis Arroyo, donde el director Luis Marquina reparó en ella y quedó asombrado por su fotogenia. Por estirpe, llegaron al escenario o al plató Amparo Rivelles, Isabel de Pomés, Maruchi Fresno, Luchy Soto o Maruja Asquerino, que vieron promovidas sus carreras por sus respectivas familias. De vocacional se puede calificar el espíritu de Josita Hernán o de Aurora Bautista, que desde muy pronto se sienten atraídas por el veneno de la interpretación, pese a que no pertenecían a ese mundo¹. Sin embargo, el caso de Conchita Montes tiene un poco de cada uno de ellos, pero no puede ser asimilado a ninguno por entero. Menos todavía fue una de esas jovencitas, como Carmen Sevilla o Sara Montiel, que soñaban con la fama y que desde pequeñas apuntaban capacidades para la interpretación, el canto o el baile y ansiaban ser artistas. Y mucho menos aún tenía que ver con aquellas que provenían de capas sociales desfavorecidas, para quienes el

¹ RODRÍGUEZ FUENTES, Carmen. *Las actrices en el cine español... Op. cit.*

espectáculo era una oportunidad para hallar un medio de vida o una vía de escape de la pobreza, como Marujita Díaz o Lola Flores.

Podríamos concluir de forma sintética que Conchita Montes tuvo una vocación tardía y que en cierta manera llegó a la profesión de manera casi casual. Una chica licenciada en Derecho, de familia acomodada, bella e inteligente, que, de la mano de una de las figuras más destacadas del panorama cultural del momento, Edgar Neville, viaja a Hollywood y se introduce en los círculos cinematográficos. Se convierte al instante en una de las principales estrellas del primer franquismo y en una mujer de reconocida valía intelectual. Pocas adquirieron una fama como artista de forma tan inesperada, probablemente sorpresiva incluso para sí misma. Su ascenso al estrellato, como el de otras, fue fulgurante, aunque quizá más insólito porque tampoco se forjó sobre ninguna película que dispusiera de una potente promoción o cosechara un gran éxito. Es más, su entrada en la profesión fue directamente como primera actriz, sin transitar por el meritoriaje de los papeles secundarios.

Quizá la precocidad con que dio el salto a la cartelera le resultara de ayuda. De entre las nuevas actrices, de entre aquellas que no tenían una experiencia en la interpretación previa a la guerra, fue una de las primeras en protagonizar una producción española, o mejor, dicho, una coproducción. De hecho, su rodaje se pone en marcha casi inmediatamente a la finalización del conflicto, aunque se estrene un año más tarde. Además, cuando se pone por primera vez ante las cámaras no es poco más que una adolescente, como Amparo Rivelles o Sara Montiel. Ha superado de largo la veintena y en sus papeles iniciales no tiene que esforzarse por aparentar mayor edad ni es tomada por la prensa como una jovencita aspirante a estrella.

Una buena prueba de que se adelanta a los tiempos es que la única revista de fans que se publicaba cuando debutó en la pantalla era *Radiocinema*, que era todavía una cabecera no consolidada. De modo que cuando la prensa especializada comienza a cobrar importancia, ella aparece ya como una actriz instaurada, que recibe un tratamiento similar al de artistas de larga trayectoria como Imperio Argentina o Conchita Montenegro, aunque sea evidente que aquellas ocupan un escalafón superior, como las grandes figuras cinematográficas de la más inmediata posguerra. Por ello, nos topamos con su primera película sin que pueda ser analizada juntamente con la promoción y la resonancia que se traslada a las publicaciones especializadas, no así, como se apuntará, en los medios de información general.

Como ya se ha indicado, poco se dio a conocer en aquellos años de la trayectoria vital de María Concepción Carro antes de convertirse en la actriz Conchita Montes. De Amparo Rivelles o de Sara Montiel hemos tenido ocasión de comprobar como ellas mismas recordaban ante la prensa su infancia o primera juventud; pero de su niñez, Montes tan solo contó:

“Nací hace algunos años en Madrid. Durante algún tiempo me llevaron a jugar a la plaza de Oriente y a la de la Armería. Soy de aquellas niñas que dieron la vuelta en los cochecillos tan populares a las estatuas, que entonces me parecieron personas muy formales. Después empecé el bachillerato, lo terminé... y todavía ni el más leve indicio de que iba a ser actriz”².

El motivo, o la excusa, que al parecer alegaba para no remover su niñez es que se crio como hija única al morir su hermano con solo ocho años de edad, y ella prefirió no hablar de una infancia durante la que disfrutó de “una felicidad difusa” y de una adolescencia en la que, además de estudiar, ocupó el tiempo en actividades como el esquí y la equitación o los veraneos en Santander, como solían hacer las muchachas de su clase social³.

Casi siempre las notas biográficas comienzan con que cursó la licenciatura de Derecho y amplió estudios en el prestigioso Vassar College de Estados Unidos, y que tras realizar algunos ‘pinitos’ como escritora, ingresó en el mundo del cine. En realidad, todo aquello que quedó fuera del conocimiento público y que por tanto no afectó a la construcción de su imagen, carece de interés a nuestros efectos, ya que no estamos ante un estudio biográfico. Sin embargo, es oportuno preguntarnos por este silencio, que probablemente se debiera a dos motivos. Por una parte, a un manifiesto deseo de mantener alejada del foco mediático su privacidad, al que luego me referiré; y, por otra parte, a ciertos pasajes ‘incómodos’ que convendría ocultar o reformular en el período más represor y sanguinario de la Dictadura.

La joven Conchita, hija de un médico de talante liberal, era de ideas republicanas y supo apreciar la libertad de aquellos años⁴. Algunos testimonios, como Isabel Vigiola, secretaria de Edgar Neville en 1947, cuentan que era “muy republicana, presumía de

² MONTES, Conchita. “Conchita Montes y su vida en un guion rápido”. *Primer plano*. 210, 22 de octubre de 1944.

³ AGUILAR, Santiago y CABRERIZO, Felipe. *Op. cit.* p. 17-18.

⁴ RÍOS CARRATALÁ, Juan A. *Una arrolladora simpatía: Edgar Neville, de Hollywood al Madrid de la posguerra*. Barcelona, Ariel, 2007. p. 57.

ello”, que tenía fama de ‘rojilla’ y que fue fiel a estas ideas hasta su muerte⁵. Si fue así, tuvo que adaptarse como tantos otros a las nuevas circunstancias, aunque también pudiera ser que hubiera evolucionado políticamente en una línea similar a la de su pareja sentimental. El aristócrata Edgar Neville celebró el derrocamiento de la monarquía y depositó grandes esperanzas en la República como vía para la salvación de España. Pero decepcionado por el rumbo de los acontecimientos acabaría por abrazar la causa de los sublevados en 1936. Sin embargo, algunas de sus manifestaciones públicas y escritos anteriores pesaban como una losa⁶. Era imprescindible limpiar las ‘manchas’ de su pasado republicano, y de ahí que el liberal Neville filmara algunos largometrajes y cortometrajes de contenido propagandístico.

Las mismas razones explican el complicado periplo que la pareja atravesó durante el conflicto, cuando viajaron por Londres, Bélgica y París para regresar luego a la ‘zona nacional’ por San Sebastián. No vale la pena detallar aquí estos episodios porque no intervienen en la creación de su imagen; pero si se deben conocer para poder entenderla mejor. Mientras preparaban la incorporación a la España ‘nacional’, se instalaron en San Juan de Luz, donde parece ser que Montes estuvo regentando una pensión. A primeros de mayo de 1937, cuando todo estuvo listo, se dispusieron a cruzar la frontera, pero Montes fue detenida en Irún por las fuerzas franquistas, acusada de colaborar con los republicanos, fruto de lo que Neville calificaría de “una canallesca denuncia”. Montes estuvo recluida en un convento hasta finales del mes de junio y Neville tuvo que echar mano de todas sus influencias para conseguir sacarla⁷. La sensación de inseguridad que les causaría este episodio pudo ser la razón por la que, tras trasladarse al Madrid recién ‘liberado’, Neville se empeñó en reclamar que Montes acudiera a Roma donde a él le habían llamado para trabajar, gracias a su amistad con Dionisio Ridruejo⁸.

Frente de Madrid (Edgar Neville, 1939)⁹ [fig. 1] fue su estreno como actriz y ni más ni menos que como protagonista de una coproducción entre Italia y España. Neville fue contratado para escribirla y dirigirla y consiguió que Conchita Montes fuera la

⁵ DE LUCAS, Gonzalo. "Erótica de los gestos: Conchita Montes", en BOU, Núria y PÉREZ, Xavier. *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos: España, Italia, Alemania (1939-1945)*. Madrid, Cátedra, 2018. p. 55-67. esp. 56.

⁶ RÍOS CARRATALÁ, Juan A. *Una arrolladora simpatía... Op. cit.* p. 61.

⁷ BURGUERA NADAL, María L. *Edgar Neville: Entre el humor y la nostalgia*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1999. p. 128-129.

⁸ RÍOS CARRATALÁ, Juan A. *Una arrolladora simpatía... Op. cit.* p. 218 y ss.

⁹ Estrenada en Italia el 23 de diciembre de 1939 y en España el 23 de marzo 1940. (IMDb. [Fecha de consulta: 25-06-19]. https://www.imdb.com/title/tt0031140/?ref=nm_flmg_act_35

coadaptadora del texto original, basado en un relato homónimo del realizador. Sin embargo, ella no llegó a escribir ni una sola línea del guion, porque cuando aterrizó en Roma, donde se rodaba el filme, este ya estaba terminado. En cambio, fue elegida para interpretar el papel principal femenino, y ahí comenzó la carrera de quien a partir de entonces sería conocida como Conchita Montes¹⁰. Más tarde, ella ofrecerá una versión sucinta de su entrada en el Séptimo Arte. Sin dar mayores explicaciones, dirá que apenas llevaba en Madrid tres meses cuando le llegó un contrato de la productora italiana Bassoli para hacer la labor preparatoria del guion y que una vez allí le ofrecieron el papel protagonista¹¹. Eso y poco más era cuanto el público podía conocer sobre la vida de esta nueva intérprete española.

Frente de Madrid era un proyecto fruto de la colaboración entre los regímenes fascista y franquista, por medio de unos acuerdos similares a los firmados con la Alemania nazi, de la que surgieron veinticuatro largometrajes entre 1938 y 1943. Un volumen considerable de títulos, ya que para España supuso el 15% de su producción cinematográfica, por un 6% de la italiana. De media docena de ellos se rodaron dobles versiones en italiano y en castellano, aunque la práctica habitual era el doblaje a los respectivos idiomas. La mayoría fueron comedias, cuyos objetivos eran esencialmente comerciales, y muy pocas las de carácter propagandístico¹². Así pues, *Frente de Madrid* se encuentra entre las excepciones, ya que se rodaron dos versiones y su contenido es marcadamente político. Tan solo se conserva la versión italiana, en una copia de exhibición alemana, recientemente localizada, restaurada y con un doblaje contemporáneo. En consecuencia, se ha de ser consciente de que no estamos analizando la película que llegó a las pantallas españolas. Aquí se proyectó una historia sobre la que la censura aplicó cortes e impuso tergiversaciones. Un remontaje obligado que disgustó a Neville. El elenco de actores tampoco es exactamente el mismo. En ambas participó Conchita Montes, junto a los también debutantes Manolo Morán, Blanca de Silos o Carlos Muñoz. Pero en cambio, Rafael Rivelles fue sustituido en el papel del héroe por Fosco Giachetti. En Italia, la película, cuyo título original era *Carmen fra i rossi*, tuvo un notable

¹⁰ RÍOS CARRATALÁ, Juan A. *Una arrolladora simpatía...* Op. cit. p. 220.

¹¹ MONTES, Conchita. "Conchita Montes y su vida en un guion rápido". *Primer plano*. 210, 22 de octubre de 1944.

¹² CAMPORESI, Valeria. "'Whose films are these?' Italian-Spanish co-productions of the Early 1940s", *Historical Journal of Film, Radio and Television* n. 2 (2014). p. 208-320.

éxito, e incluso se cuenta que Mussolini la elogió; mientras que en España su acogida por el público fue fría, tal vez por la intensificación del mensaje político¹³.

Es una película singular por diferentes motivos, además de los ya expuestos. Comenzando por su temática y enfoque, ya que, frente a lo que pudiera suponerse, en los años siguientes a la Guerra Civil, las cintas ambientadas en la contienda se reducen a un escaso número de títulos. Se trata de un género que Román Gubern bautizó como ‘cine de cruzada’ y que se inició precisamente con este título. De voluntad claramente adoctrinadora, pretendía no olvidar el conflicto sino rememorarlos para legitimar la insurrección armada. Gubern lo distingue de las cintas de corte bélico o militarista, cuyo listado es más largo, ya que abarca unos márgenes temporales más amplios y no responde específicamente a esta idea¹⁴. Aquellos de contenido explícitamente político también son excepcionales, y en puridad quedarían limitados a unas pocas, entre los que destacan *Frente de Madrid*, *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941) y *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942)¹⁵, con el que guarda algunas similitudes, como luego se apuntará.

La historia arranca en una casa de la alta burguesía de Madrid, repleta de artículos de lujo y objetos de arte. Es 16 de julio de 1936, y Carmen (Conchita Montes) espera ilusionada su boda con Javier (Fosco Giachetti), afiliado a la Falange. Ambos bromean felices, ignorantes de que dos días después estallará la guerra y ella quedará atrapada bajo el dominio ‘rojo’. Él se encontraba fuera de la ciudad y participa en el asedio por conquistar la capital. La familia de Carmen padece el terror anarquista: Su padre es fusilado, la casa expoliada y su hermano ha de permanecer escondido. Javier se ofrece como voluntario para contactar con la quinta columna de Madrid, con el propósito añadido de visitar a su prometida. Una vez allí, descubre que ella también trabaja para el bando ‘nacional’ en una estación de radio clandestina. Primero intenta convencerla para que lo deje, pero luego acepta que está cumpliendo con su deber y vuelve de nuevo con los suyos. Sin embargo, Carmen es descubierta y detenida, aunque le da tiempo de lanzar un mensaje de despedida a través de las ondas en el que le pide que no sufra por ella y afirma que “es un orgullo dar mi vida por España. Sigue luchando tú y no me olvides”.

¹³ Comentarios del historiador y crítico cinematográfico Luis E. Parés en el programa de TVE *Historia de nuestro cine*, en el que se presentaba la emisión de *Frente de Madrid*, el 30 de octubre de 2017. [Fecha de consulta: 28-08-2019] <http://www.rtve.es/alacarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-frente-madrid-presentacion/4278958/>

¹⁴ GUBERN, Román. 1936-1939: *La guerra de España en la pantalla*. Madrid, Filmoteca Española, 1986. p. 82.

¹⁵ BENET, Vicente J. y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. "La españolada en el cine... *Op. cit.*

Él decide regresar para salvarla, pero cae herido mortalmente entre las dos líneas de combate.



Fig. 1

La película recoge algunos de los temas recurrentes a los que acudían los vencedores para justificar tanto la sublevación como para recordar sus ‘enseñanzas’ con fines propagandísticos. Sirve, por ejemplo, de homenaje a la arriesgada labor de los quintacolumnistas, entre los que Edgar Neville afirmaba hallarse, y también como plasmación de esas “retóricas del miedo”¹⁶ que identificaba a los partidarios del ‘Alzamiento’ atrapados en zona republicana como víctimas de la retaguardia, de modo que su ‘martirio’ ayudaba a amparar la represión posbélica.

Uno de los aspectos más debatidos del filme es su final. El héroe fascista no muere solo, sino en compañía de un joven soldado republicano al que también alcanza una bala. En ese trance, ambos no se comportan como enemigos. Javier trata de salvar inútilmente la vida al miliciano practicándole un torniquete. La conversación entre los dos hombres malheridos no es la que deberían mantener dos enemigos feroces. Descubren que viven en el mismo barrio y que podrían haber coincidido anteriormente. Al enemigo no se lo deshumaniza. En el dolor y la muerte, las dos Españas se encuentran. Un final “cuya audacia era considerable en el clima político de 1939”¹⁷, que no gustó en algunas instancias del régimen y hubo que modificarlo, entre otras secuencias, para su proyección en España. Esa fraternización tan prematura que nos remite a una reconciliación nacional resultaría inadmisibles en un momento tan temprano¹⁸.

¹⁶ BERTHIER, Nancy y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. "Introducción", en BERTHIER, Nancy y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Retóricas del miedo: Imágenes de la Guerra Civil española*. Madrid, Casa de Velázquez, 2012. p. 1-10.

¹⁷ GUBERN, Román. *1936-1939: La guerra de España en la pantalla... Op. cit.* p. 84.

¹⁸ *Ibidem.* p. 85.

En una secuencia en la que se espera la exaltación del sacrificio heroico, y que debiera primar el tono épico, a pesar de no sostener en absoluto una posición imparcial, se la critica por “falta de ardor” e “inconsistencia ideológica”¹⁹. Realmente no era eso lo que se censuraba, sino una lectura política de cómo había de ser el día después de la guerra, que, por si había dudas, se refuerza con ese plano final del desfile de banderas en rojo y negro y en rojo y gualda en la entrada de las fuerzas sublevadas en Madrid, con la imagen sobreimpresionada de los dos protagonistas, observando, desde el cielo, la victoria postrera. El desenlace de *Frente de Madrid* no nos remite a la concepción de un enemigo irreconciliable que representa la *anti-España*, contraria al ideario católico que defendían los nacionalistas reaccionarios, sino a la voluntad de integración en una comunidad nacional, de la revolución social en marcha que propugnaban los falangistas, basada en el mito palingenésico de muerte y resurrección de la patria; aunque fuera tan antidemocrático y antiliberal como el anterior²⁰.

De igual modo, esa confraternización entre los enemigos nos sitúa ante la propuesta de la desideologización de las trincheras sustentada por Michael Seidman, según la cual la ideología no fue el primer motor de los soldados de a pie, sino factores egoístas o individualistas. Así, la “lealtad geográfica”, junto a otras circunstancias coyunturales, fueron factores cruciales en la determinación de en qué bando se alinearon los combatientes²¹. En la película no solo los dos heridos se dan apoyo ante una muerte inminente; también otros soldados se intercambian informaciones sobre la situación en sus pueblos, sin que acertemos a distinguir en que bando lucha cada uno. Sin embargo, diversos investigadores han cuestionado las conclusiones de Seidman²².

¹⁹ PÉREZ BOWIE, José A. *Op. cit.* p. 113.

²⁰ SAZ CAMPOS, Ismael. *España contra España... Op. cit.* p. 53-55.

²¹ SEIDMAN, Michael. *A ras de suelo: Historia social de la República durante la Guerra Civil*. Madrid, Alianza, 2003.

²² Claudio Hernández Burgos sintetiza los principales argumentos en contra de esta idea que han esgrimido otros historiadores. Entre ellos, que aunque la ubicación geográfica pudiera ser un factor tan accidental como decisivo, posteriormente la experiencia bélica contribuyó a forjar identidades con la causa que se sostenía. Asimismo, el hecho de que muchos soldados intentaran pasarse al otro bando siendo conocedores del enorme riesgo que corrían, sería un síntoma elocuente de que no se sentían a gusto en esa trinchera. Además, la negociación no es un fenómeno extraño a un conflicto bélico. En todas las guerras se dan episodios de confraternización con el enemigo, y la española no fue una excepción. Y por último, pese a que no se pueda negar que hubo actuaciones movidas por los intereses individualistas y materiales, sobre todo conforme la guerra avanzaba y las condiciones y la moral en el bando republicano empeoraban y se resquebrajaban, en muchas ocasiones la lealtad fue absoluta, incluso en las situaciones más precarias (HERNÁNDEZ BURGOS, Claudio. *Franquismo a ras del suelo... Op. cit.* p. 68-73).

A pesar del dramatismo de la historia, la película adopta en ocasiones un tono ligero, en el que los avatares del combate se simplifican y los personajes quedan infantilizados en lo que se supone sería el fragor de una batalla. Por ello la revista católica *Signo* se quejaba de que “nuestra guerra fue algo mucho más serio” que “una vulgar cinta de espionaje”²³. Sin embargo, probablemente sea esta mirada desmitificadora una toma de postura por parte de Neville. Nunca niega la mayor, y la película asume el discurso de los vencedores, que presenta a los ‘rojos’, especialmente a los anarquistas, como gente violenta, perversa y embrutecida, que no respeta la vida humana ni sabe apreciar la cultura y el arte. Se oculta que la guerra se desencadenó a raíz de un alzamiento militar y da a entender que el estallido revolucionario fue su causa. Pero al mismo tiempo, introduce sus propios matices. Renuncia a una visión maniquea de la guerra, no solo en la mencionada escena final, sino también al presentar un funcionario comunista, idealista y honrado, que auxilia a la familia de Carmen, y en el extremo contrario, a unos quintacolumnistas ridículos y aprovechados.

Todas estas consideraciones generales sobre la película resultan necesarias para enmarcar adecuadamente el análisis del personaje de Carmen y su incidencia en la imagen de la actriz. El primer aspecto que llama la atención, a tenor de lo ya expuesto, es su caracterización ideológica, en un sentido, si no contrario, al menos no coincidente con la propia de la actriz. Podemos suponer que era un peaje que pagar para encontrar acomodo en la nueva sociedad franquista. En su siguiente filme, rodado poco después también en Italia, repite un perfil político similar; pero en adelante tanto los trabajos de Montes como los de Neville se desprenden de esa carga propagandista tan pesada. Además, al igual que, como vimos, sucedía con Amparo Rivelles, Montes evita todo tipo de declaraciones políticas y patrióticas, y mucho menos muestra simpatías por ninguna organización, tal como hace, por ejemplo, Maruchi Fresno respecto a la Sección Femenina. Tampoco se la ve asistiendo a actos religiosos o dando fe de sus creencias.

Pero en *Frente de Madrid*, la identificación de su personaje con las tesis falangistas es innegable. Se trata de un papel que guarda similitudes con que el después encarnará Conchita Montenegro en la citada *Rojo y negro*. Ambas interpretan a simpatizantes falangistas que dan su vida por la causa. Se convierten así en una representación de ese modelo de “mártir” que la Sección Femenina proponía a sus afiliadas en una

²³ SANZ FERRERUELA, Fernando. *Op. cit.* p. 300.

reformulación del ideal tradicional de feminidad²⁴. Ambas tienen un papel activo en la lucha y asumen riesgos iguales a los de sus camaradas varones. En sus actuaciones se puede leer una reivindicación de la figura de la mujer, cuya misión no se limita al ámbito del hogar y la familia, sino que ejercen un activismo público. Como escribe Jo Labanyi sobre *Rojo y negro*, “decir que es una película falangista feminista parece un contrasentido, pero no lo es”, puesto que son mujeres que trasladan el sacrificio y el servicio a la esfera pública, y hasta las últimas consecuencias²⁵. Un dinamismo en tiempo de guerra que puede leerse como continuidad del alcanzado durante el período republicano, si bien se trataría de mujeres activas y vigorosas, pero excepcionales, puesto que el resto se movería en el terreno de subsidiariedad respecto al varón²⁶.

En cambio, en el último plano de la apoteosis nacionalista en *Frente de Madrid*, Carmen y Javier aparecen representados como ‘héroes caídos’ en un plano de igualdad, pues ambos han dado su vida por la patria. Con el tiempo, Montes tratará de despojarse de las adherencias políticas que el filme le hubiera dejado en su imagen, pero no renunciará a esa caracterización como mujer fuerte y decidida que también encarna su personaje.

Junto a esto, en la película, especialmente en la primera parte, ya aparece otro rasgo fundamental en la construcción de su imagen estelar, al que ya se ha aludido. Conchita Montes es una mujer elegante y sofisticada, cuyo hábitat natural son los decorados suntuosos, en los que parece moverse como pez en el agua. Su desenvoltura en un ambiente de riqueza no resulta en absoluto artificiosa. De manera que los espectadores no se sorprenderían cuando la vieran sentarse al piano como un elemento habitual de su hogar, ni tampoco de que disponga ante la servidumbre sin ningún gesto de esfuerzo.

Otros rasgos que luego encontraremos también en la Conchita Montes de dentro y fuera de la pantalla son su serenidad para encarar las situaciones más dramáticas, la clarividencia que exhibe en todo momento y ese sentido de humor tan agudo e inteligente. Al mismo tiempo, la confianza de Carmen en sí misma se trasluce en el modo de actuar

²⁴ Junto a los ideales históricos de Teresa de Ávila o Isabel I, entre otros, la organización falangista proponía como modelo a las llamadas 59 mártires. Mujeres que perdieron la vida durante la Guerra Civil y que personificaban valores próximos a los viriles, como, por ejemplo, la valentía, la inteligencia, la energía, la entereza, la tenacidad o el heroísmo; aunque acompañados de otros más ‘femeninos’ como la afectividad, la abnegación o la compasión (OFER, Inbal. "Historical models... *Op. cit.*).

²⁵ LABANYI, Jo. "Historia y mujer... *Op. cit.* p. 42-59.

²⁶ RINCÓN DÍEZ, Aintzane. *Op. cit.* p. 58-63.

ante su prometido, con el que establece en todo momento una relación de igual a igual. No es una chica cuyo comportamiento se vea constreñido por la férrea moral nacionalcatólica, ni obligada a regirse con un decoro y una prudencia que condicionen sus actos. No es mojigata y no se siente comprometida por recibir a Javier en la cama, solos en el dormitorio, ataviada con su camisón. La pareja tampoco se reprime en sus efusividades amorosas, y se abraza y se besa apasionadamente, como corresponde a la situación por la que atraviesa, en diversas ocasiones. Y por si fuera poco, Carmen, como la propia Montes, fuma y, de un modo un tanto provocador, expulsa el humo por la nariz con la misma naturalidad con que lo haría un hombre.

Sobre la recepción de la película y de su protagonista, a falta de revistas especializadas, podemos apuntar algunos de los comentarios vertidos por el diario *ABC*, que sí le presta bastante atención. Anuncia que su estreno será un “verdadero acontecimiento artístico” y atribuye los valores patrióticos de los personajes a sus intérpretes, “casi todos ellos actores *realmente* combatientes” [cursiva en el original]:

“La revelación femenina del cine español, la señorita Conchita Montes, que se consagra como la primera estrella cinematográfica (todo en ella es arte, naturalidad, belleza), protagonista de unos amores llenos de abnegación y de heroísmo, síntesis de la señorita madrileña, que reivindica a Madrid de sus pecados e incompreensión anterior y durante la tragedia”²⁷.

El 24 de marzo aparecen sendas críticas en las ediciones del diario de Madrid y Sevilla. La primera, más elogiosa, es una loa a “¡Aquella "quinta columna!", de la que se destaca “su heroísmo callado”, “su eficacísima labor, bordeando entre las hordas rojas de entonces todos los peligros imaginables”, dentro de la retórica de exaltación nacionalista que cabe suponer. De Conchita Montes resalta su belleza y una interpretación “muy ponderada”²⁸. La crítica de la edición de Sevilla, con menor carga propagandística, afirma que los protagonistas “mantienen el gesto pero no transmiten la emoción del trance”, y describe a Montes como “sensible y dulce”²⁹.

²⁷ “Frente de Madrid”. *ABC*, edición Andalucía, 6 de marzo de 1940.

²⁸ RODENAS. “Palacio de la Música: «Frente de Madrid»”. *ABC*, 24 de marzo de 1940.

²⁹ “Coliseo España: «Frente de Madrid»”. *ABC*, edición Andalucía, 24 de marzo de 1940.

9.2 *La muchacha de Moscú*: el amor bien vale una misa

Primer plano salió a la venta el 20 de octubre de 1940 con una foto de Conchita Montenegro en la portada. En su primer número, incluye un reportaje titulado “Las estrellas en su cielo”, en el que la revista selecciona a un grupo de actrices españolas para mostrarlas en su ambiente natural o cotidiano. Junto a nombres ya consolidados, que tienen una trayectoria profesional que se remonta a antes de la guerra, como Estrellita Castro, Concha Piquer o Celia Gámez, se cuelan los de algunas jóvenes como Ana Mariscal, Luchy Soto o Conchita Montes, que comienzan ahora su andadura y a las que probablemente les vendría aún grande el calificativo de estrellas. Montes, que tan solo había rodado una película, aparece en una escena campestre, jugando con su perro.

Esta consideración de estrella se confirma cuatro números después, cuando el semanario le dedica la contraportada con tres fotografías, como anteriormente había hecho con Imperio Argentina o Miguel Ligeró. Pronto se observa que es, de entre las artistas españolas, una de las que más presencia tiene en los albores de la revista. Hay que recordar que en estos momentos todavía se encuentra en Italia. De modo que en la sección “Nuestras actrices fuera de España”, que de nuevo inauguró Montenegro, *Primer plano* le concede su primera entrevista larga, firmada por el corresponsal en Roma, con motivo de haber acabado el rodaje de su segunda película.

Nos cuenta que aprovecha cada instante que tiene libre para visitar y embriagarse de la Ciudad Eterna, pero también para frecuentar los cafés de Vía Veneto y que tampoco para en mientes para ir “de tienda en tienda gastándose lo que gana en lo que le agrada”. El periodista reconoce que se trata de una entrevista difícil ya que no puede formular preguntas simples o frívolas, so pena de recibir una respuesta desconcertante; puesto que “una cosa es dialogar con la corista que por sus bellas piernas llegó a estrella y otra habérselas con una universitaria y medio escritora metida a hacer películas.” Un comentario que denota más condescendencia que admiración, que encaja con un tono general de sorna, con el que parece preguntarse qué hace una jovencita de buena posición con ínfulas de escritora pero que evidentemente no llega a tal, metida a una profesión plebeya y de moralidad dudosa.

A la pregunta de por qué ha decidido adoptar un nombre artístico, ella responde que para proteger su intimidad, en lo que no deja de ser una muy temprana declaración de intenciones de cómo manejará su relación con la prensa. De igual modo, ante una pregunta trivial sobre cuáles son sus papeles preferidos, ella se postula con una afirmación

que puede sonar a reivindicación feminista: “Papeles de mujer, no me van las ingenuas”. Al final, la entrevista deja un regusto tan banal como otras, y su condición de universitaria no es más que una anécdota.

Su primera portada en las revistas cinematográficas la encontramos en julio de 1941³⁰, en la que ya aparece con un artículo de joyería que portará en muchos de sus retratos: un collar de perlas, elegante y caro, aunque no muy ostentoso. Estamos en el arranque de una revista que aún no es capaz de transmitir el *glamour* de las estrellas, y sus portadas reflejan también las dificultades del país para escapar de la miseria. La Conchita Montes que se asoma a su portada lleva una de las piezas del vestuario de *La muchacha de Moscú*; pero parece una burguesita cualquiera, agraciada físicamente y con una bonita sonrisa, pero que carece de algún atractivo especial. La calidad del retrato y sobre todo de la impresión en papel tampoco dan para mucho más [fig. 2].

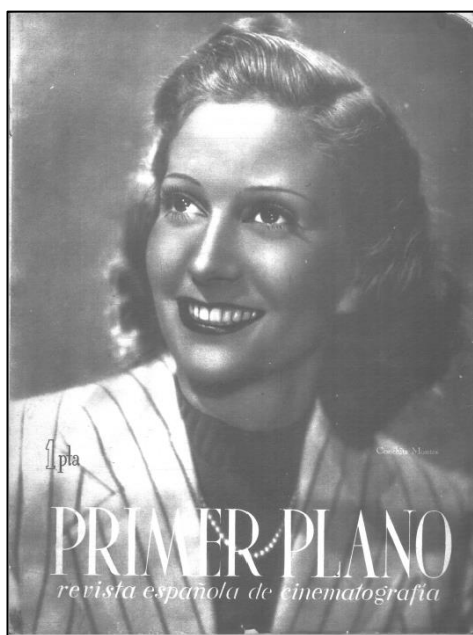


Fig. 2

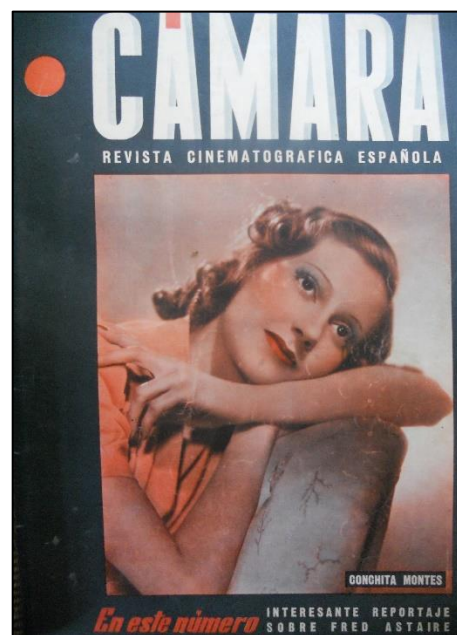


Fig. 3

Primer plano habla de ella y publica fotografías suyas en diversas informaciones sobre la película. Proyecta una imagen de joven cosmopolita y burguesa, que practica el golf y la caza, y a la que le gusta leer, escribir y acudir al teatro. En octubre, visita la redacción del semanario y escribe en primera persona sus impresiones. Anticipa cuál es su idea sobre el periodismo y qué opina del tratamiento superficial que los periodistas conceden a las actrices de cine. Así, imagina que allí iba a escuchar frases como:

³⁰ *Primer plano* n. 40, 20 de julio de 1941.

“- Oiga, «Focus», ¡que Fulanita aun [sic] no nos ha dicho cuál es el bicho que prefiere!...

- ¿Cómo es eso? —ruge otro—; ¿es que no se lo habéis preguntado?

- Sí; pero no se le ocurría ninguno.

- ¡Ah! Pues eso no puede ser. Hoy mismo tiene que quedar aclarado: o dice qué bicho prefiere, o no le volvemos a publicar una foto.”

Sin embargo, cuenta que salió de la redacción complacida, aunque extrañada, porque nadie le hubiera dirigido las fatídicas preguntas, y, con fina ironía, escribe que ella misma estuvo a punto de interrumpirlos en su trabajo:

“- Oye, Viñolas, ¿qué artista te gusta más? ¿Greta Garbo o Mickey Mouse?...

- Fernán, ¿qué hace usted para mantener la línea?

- ¿Qué mete usted dentro de la pipa, Lujan, tabaco inglés o serrín de corcho?

- Y usted, Sofía, ¿cuál es el periodista español que prefiere?...³¹

Una crítica al tratamiento periodístico banal que reciben las actrices, en el que subyace una contestación a los estereotipos de género, además de contra una concepción populista de los medios, en la que ella bromea con los redactores y se sitúa en un plano de igualdad intelectual.

Sin embargo, no parece posible que se pueda escapar del funcionamiento de la rueda mediática. Dos números después, la revista publica el siguiente reportaje: “Presénteme usted a su perro”, en el que retrata a actores y actrices con sus mascotas³². Y entre ellas, encontramos a Conchita Montes, que se presta a participar en el ‘circo’ porque forma parte del sistema, y posa ante la cámara y declara cosas tan profundas como que su perro Tirso es un sol, pero es celoso.

Cámara también le dedica una portada en su tercer número [fig. 3], en una línea similar a la de *Primer plano*, aunque en color y con mejor calidad de reproducción, y la acompaña de una presentación biográfica³³. Narra que se licenció en Derecho en 1935 y que luego marchó a Estados Unidos para ampliar estudios durante un año en el Vassar College. Nada se explica de esta institución educativa, de la que es fácil suponer que poco conocerían los lectores de la revista. Con todo, vale la pena indicar que la elección de este

³¹ MONTES, Conchita. “Conchita Montes cuenta su visita a Primer plano”. *Primer plano* n. 53, 19 de octubre de 1941.

³² DE LA TORRE, Josefina. “Presénteme usted a su perro”. *Primer plano* n. 55, 2 de noviembre de 1941.

³³ “Nuestra portada. Conchita Montes”. *Cámara* n. 3, diciembre de 1941.

centro no es tampoco irrelevante. A él acudía la élite por su enorme prestigio, si bien se trataba de una institución de talante liberal, que había apostado tempranamente por la educación femenina universitaria. En los años veinte, de sus aulas surgieron algunas de las modernas *flappers* y allí asistió a clases Simone de Beauvoir en los cuarenta. Aquellas jóvenes del Vassar estudiaban francés y aspiraban a ser intelectuales, pero también destacaban por su aspecto feliz y desenfadado³⁴.

Cámara cuenta que su primera vocación no era la cinematográfica sino la literaria, y que se dedicó a traducir obras de teatro americanas y a escribir una novela en la revista *Vértice*. Afirma que “elige con mucho cuidado los papeles y procura hacer sólo aquellos que encajan con su temperamento. (...) Es una artista retraída, poco aficionada a la publicidad, y que da al cine español una nota de distinción relevante.” Añade que habla cuatro idiomas, le gusta la literatura y el arte, tiene una conversación amena y una extraordinaria cultura, pero no resulta pedante. Practica poco deporte, “no monta a caballo ni tiene flor favorita que se conozca” y “posee una personalidad original” y que “esta es la razón por la cual se ha convertido en una de nuestras mejores estrellas”. Sin embargo, la revista ya no vuelve a dedicarle atención hasta 1943, cuando publica, a una plana, un retrato muy sensual de Montes, con el hombro descubierto y un amplio escote³⁵, que más adelante analizaremos. Pero durante casi dos años su figura cae en el silencio, lo que contrasta con la frecuencia que actrices como Conchita Montenegro o Amparo Rivelles se asoman a la revista que más espacio dedica a las estrellas.

Tampoco *Radiocinema* le dispensa atención, probablemente debido a la escasa predisposición de la actriz a aparecer en la prensa. Lo hace con ocasión de la noticia del estreno de *La muchacha de Moscú* (Edgar Neville, 1942)³⁶, por ser “la figura central de esta gran película” y califica a la actriz de “elegante, moderna y sensitiva”³⁷; pero ya no volverá a reparar en ella hasta el del siguiente filme, prácticamente dos años después.

El guion de *La muchacha de Moscú* era una adaptación de la novela *Sancta Maria* de Guido Milanese, un escritor estilo folletinesco muy popular en la Italia del momento, bien visto entre las autoridades fascistas. Dará lugar a una película de carácter adoctrinador y moralizante, a la vez que comercial, ya que trata de imitar a las comedias

³⁴ EXPÓSITO GARCÍA, Mercedes. *Op. cit.* p. 341-342.

³⁵ “Conchita Montes”. *Cámara* n. 20, mayo de 1943.

³⁶ Fecha de estreno en Madrid: 4 de abril 1942. (IMDb. [Fecha de consulta: 25-06-19] https://www.imdb.com/title/tt0032817/?ref=nm_flmg_act_34).

³⁷ *Radiocinema*, n. 74, 30 de marzo de 1942.

de teléfonos blancos, de gran aceptación por parte del público italiano. De nuevo una coproducción dirigida por Neville y protagonizada por Montes, de la que al parecer no se rodaron dos versiones, sino que fue doblada. La copia en castellano ha desaparecido, y hace unos años se recuperó una en italiano, que se creía también perdida³⁸. El protagonista masculino es Amedeo Nazzari, el gran galán italiano de la época fascista, guapo y complexión fuerte, era el equivalente a Errol Flynn o Clark Gable, Había encarnado a menudo la figura del héroe en dramas históricos y bélicos y respondía al ideal de masculinidad fascista³⁹. En España era también un actor muy conocido, como documenta *No-Do* unos pocos años más tarde en la noticia sobre su visita a Barcelona⁴⁰.

El hecho de que no se hubiera localizado ninguna copia del filme hasta fechas recientes debe de ser uno de los motivos por los son muy escasas las referencias bibliográficas a esta película, a pesar de que tiene mucha enjundia. A continuación, procederemos a su análisis siguiendo el hilo del argumento, para recalcar los aspectos de mayor interés, comenzando por los créditos iniciales, que contienen una declaración de intenciones:

“La historia de una chica atea elevada a la cumbre de la Fe que abraza gracias al amor”.

“¡Los milagros ocurren a diario! No es necesario las crónicas antiguas para conocerlos. ¡El ritmo acelerado de la vida moderna, hace que surjan milagros en abundancia! Esta es también la historia de un milagro: de como una chica atea, casi ahogada en las olas turbulentas del infierno del escepticismo, abraza la religión.”

La historia arranca en un transatlántico de lujo que cubre la línea entre Estados Unidos y el puerto ucraniano de Odessa, entonces perteneciente a la Unión Soviética, cuando, ya en el Mediterráneo, se está aproximando a las costas italianas. El pasaje es variopinto, y tiene el propósito de dibujar un retrato moral de amplio espectro que sea

³⁸ Comentarios del historiador y crítico cinematográfico Luis E. Parés en el programa de TVE *Historia de nuestro cine*, en el que se presentaba la emisión de *La muchacha de Moscú*, el 18 de septiembre de 2017. [Fecha de consulta: 28-08-2019] <http://www.rtve.es/alacarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-muchacha-moscu-presentacion/4231238/>

³⁹ GUNDLE, Stephen. *Mussolini's dream factory...* *Op. cit.* p. 2-3 y 54-56.

En los años cincuenta, a raíz de los cambios en la representación de la masculinidad que se operan en Italia, su imagen también mudó. La orientación de su carrera cambió en la posguerra. Participó en filmes neorrealistas y alcanzó gran popularidad en melodramas de bajo presupuesto, sobre todo entre las audiencias rurales. (FORGACS, David y GUNDLE, Stephen. *Op. cit.* p. 165 y ss).

⁴⁰ “Cinematografía. Amadeo Nazzari llega a Barcelona”. *Noticiario No-Do* n. 199 B, 28 de octubre de 1946 (audio no conservado).

aleccionador para el espectador, hasta el punto de que los estereotipos se exageran hasta caer en la parodia, con el objeto de que el mensaje no sea malinterpretado.

Los más estruendosos son los jóvenes norteamericanos, que se pasan el día bailando, bebiendo y bromeando, en una despreocupada y desenfrenada intimidad entre chicos y chicas, hasta el punto de que se deja entrever que las relaciones sexuales entre ellos forman parte del catálogo de diversiones. Son frívolos y superficiales. Por ejemplo, una pareja que se acaba de conocer pide a un sacerdote que los case, pero este les dice que es católico y no un pastor protestante, y que lo soliciten en el consulado del próximo puerto de Nápoles. Pero entonces, la novia considera que ya no sería divertido y desestima la idea. El cura trata de explicarles la importancia del matrimonio, pero, ante tamaña inconsistencia, suena absurda cualquier tipo de reconvención. Es patente que estos jóvenes carecen de principios más allá del hedonismo. Visten de manera poco decorosa y las cubiertas del crucero sirven de pasarela por donde desfilan en trajes de baño por el día o con escotados vestidos de fiesta por la noche.

Un primer objeto de crítica que podemos enlazar con todo lo dicho en capítulos precedentes sobre la superioridad moral de la tradición española, que aquí podríamos ampliar a la latina, frente a la norteamericana, cuando comparamos el distinto tratamiento iconográfico que las estrellas de Hollywood y las nacionales recibían en las revistas cinematográficas. Aunque también de nuevo nos encontramos con la posibilidad de una lectura heterodoxa, de que muchos espectadores sintieran antes envidia de la felicidad que emanaba de ese proceder alegre y ligero de cascos, que una repulsa formulada a partir de la rigidez de los preceptos de la moralidad nacionalcatólica desde los que se los juzga en la película.

Sin embargo, es chocante que quien filme estas secuencias sea alguien que habría experimentado en primera persona situaciones muy similares. Edgar Neville tenía fama de *bon vivant*, y cabe recordar que él mismo había pasado algunas temporadas en Hollywood, donde alternó con las grandes estrellas entre finales de los veinte y principios de los treinta. También visitó con Conchita Montes La Meca del Cine en la primavera del 36 y la introdujo en estos selectos círculos⁴¹. De manera que es fácil imaginar que, como en *Frente de Madrid*, asumen una voz que no es propia por motivos laborales y de maquillaje político.

⁴¹ RÍOS CARRATALÁ, Juan A. *Una arrolladora simpatía...* Op. cit. p. 54 -57.

Para que el cuadro resulte descaradamente ridículo y acentuar el tono de comedia con que arranca el filme, se incluye algunos otros personajes esperpénticos. Tenemos a una ricachona entrada en años que viaja sola y se pasa borracha toda la travesía. O a un marido sometido por su esposa dominante y castradora, que le obliga a dar largos paseos a ritmo marcial y que, atemorizado, fuma y bebe a escondidas. Por si alguien no se hubiera percatado de qué se está parodiando, ante una de estas escenas, el cura se ríe y comenta que pensaba que había dejado la esclavitud en África y que aquí la ha vuelto a encontrar.

Ante este paisaje, el sacerdote, que regresa de misiones en África, emite juicios críticos, pero se muestra bondadoso y tolerante. Traba amistad con Paolo (Amadeo Nazzari), un apuesto arqueólogo que acaba de embarcar en Casablanca, que no comparte el espectáculo que presencia en el barco. Es una persona cabal y religiosa, que, como luego sabremos, vive en Pompeya pero que nació en Rusia, donde sus padres fueron asesinados por los soviéticos durante la Revolución de Octubre.

También nació en Rusia Nadia (Conchita Montes), pero a diferencia de Paolo, se ha criado en su país y hacia allí se dirige ahora. Es periodista y vuelve de Estados Unidos, donde ha actuado como propagandista soviética. Se declara abiertamente atea, pero por lo demás, nadie diría que es una ciudadana de la rusa soviética. Al menos, no se corresponde en absoluto con el estereotipo occidental de las mujeres comunistas. Para empezar porque viste tan elegantemente y a la moda como cualquier otro pasajero. Y no solo tiene un amplio repertorio de trajes y aderezos, sino que disfruta de un lujoso camarote individual. Tal vez todo ello forme parte de la estrategia para introducirse en la sociedad capitalista, pero ni se da a entender que así sea ni se utiliza para poner en evidencia la hipocresía de las consignas comunistas de igualdad. Sin embargo, sorprende que así como otras críticas están enfatizadas, esta flagrante contradicción entre el ideario (y la austera realidad de la Rusia soviética) y el nivel de vida de uno de sus apóstoles no sea mejor aprovechada. Seguramente, sea una de las dificultades de haber de encajar géneros con intención adoctrinadora y de entretenimiento, que Greta Garbo en *Ninotchka* (Ernst Lubitsch, 1939), en un romance de corte similar, ya lo había llevado a cabo sin abandonar los cánones de la comedia. O tal vez, fuera una apuesta decidida por lanzar a Conchita Montes como un modelo de sofisticación, a pesar de que su personaje debiera en buena lógica estar caracterizado de manera opuesta. No en vano, en uno de los carteles

promocionales de la película, se lee que está “interpretada por la estrella de las elegancias”⁴².

La actitud moral de Nadia es también ambigua. Además de atea, proclama ser una mujer libre, independiente, que renuncia al matrimonio y que dice no conocer el amor. Fuma y bebe alcohol, aunque con mesura, y flirtea con un americano que trata de conquistarla. Ella acepta el juego, en un tira y afloja en el que no desanima a su pretendiente. Permite que aproximen sus caras y sus cuerpos, y conversan sin tapujos sobre un posible encuentro sexual: Él le propone pasar la noche en su camarote y ella responde que tendría que pensarlo. Él replica que esas cosas no se piensan, sino que se hacen por instinto, y ella dice que no sabe si le apetece. “- ¿No le gustó la última vez? - No hubo última vez”. Él, sorprendido por la confesión de que es virgen, suelta que no se lo puede creer: “- ¿Bromea? ¿Por qué? - No lo sé, tal vez algún día suceda.” [fig. 4]



Fig. 4

Más tarde, la visita en su camarote mientras ella se arregla para la velada. Una situación que no la perturba y que incluso la divierte, como cuando se ríe de sus insinuaciones con la excusa de ayudarla a vestirse. No hay engaño sobre cuáles son sus intenciones, puesto que sin ambages le propone una aventura que no ha de durar más allá del día siguiente, ni sobre lo que piensa de las mujeres: “Para una mujer bella, saber escribir ya es un lujo”. Salen a pasear por cubierta, y él insiste que esa noche deje abierta la puerta de su camarote, a lo que ella simplemente contesta que todavía no sabe si lo hará. Cuando se despiden, ella transige al fin en darle un beso. Luego, él se dispone a entrar en su camarote y al girar la manivela esta cede... Pero el encuentro no llega a

⁴² Publicidad de *La muchacha de Moscú*. Primer plano n. 67, 25 de enero de 1942.

producirse porque en esos momentos suena la alarma. Se ha declarado un incendio en el buque y todos deben abandonar la nave.

La descripción de esta subtrama, que no prosigue más allá del primer tercio del filme, no es ociosa, puesto que, como se desprende de lo expuesto, plantea unos comportamientos en el cortejo sexual en absoluto acordes con los códigos normativos franquistas. Que el hombre intentara tener acceso carnal a la mujer entraba dentro de la lógica de la doble moral, pero a ella correspondía defender su virtud⁴³. Bien es cierto que esa liberalidad se da entre un norteamericano y una comunista, de manera que se puede deducir que es un argumento a contrario del correcto modo de proceder. Sin embargo, tampoco se aprecia una condena firme. Los acontecimientos se suceden con naturalidad dentro de ese contexto festivo, y que Nadia haya dejado abierta la puerta parece entrar dentro de su lógica. Pudiera pensarse que igual que la guerra alteró en parte los roles de género y facilitó unas relaciones más espontáneas entre hombres y mujeres, un ambiente más disoluto, o más libre, si se quiere, también las favorecería. Evidentemente, esto es intolerable en la España del 42. El verdadero romance de la película, el que todo el público presume que nacerá entre Nadia y Paolo, no podría estar mancillado en origen por la pérdida de la virginidad de la joven, que además se habría entregado consciente y voluntariamente a un hombre a quien apenas conocía, con el único deseo de vivir la aventura de una noche. El naufragio físico evita, pues, el naufragio moral.

A partir de aquí, la película cambia de tono para narrar el resto de una historia que sigue como una comedia romántica, adquiere luego tintes de melodrama y acaba en un éxtasis religioso. Para no extendernos demasiado, hay que señalar que los protagonistas se reencuentran en Nápoles y se enamoran, a pesar de sus diferencias [fig. 5]. Ella es al principio reticente y está decidida a regresar a Moscú, pero va retrasando cada vez más la fecha de la partida. Paolo descubre por otros exiliados rusos que Nadia es hija del sanguinario comisario del pueblo que ordenó asesinar a sus padres. Todo parece en su contra, sus ideas, sus principios, su fe. Él dice que es necesaria una afinidad espiritual que justifique el amor, la unión y la familia, pero ella no cree en todo eso. Sin embargo, deciden comenzar desde cero y estar juntos. Abrazados, recuerdan la primera noche que ella la visitó en su casa, en un giro de la conversación que no parece cuadrar en ese momento de dicha. Hace referencia a una secuencia en la que ellos, solos en la casa, se

⁴³ TORRES, Rafael. *Op. cit.* p. 95-96.

besan apasionadamente y acto seguido un largo encadenado nos introduce en un montaje que nos muestra a la pareja disfrutando de su amor por diferentes lugares de la costa napolitana. A tenor de lo explicado anteriormente, las imágenes dan pie a interpretar que aquella noche no se conformaron con unir solo sus labios; pero ahora, en una tesitura similar, es él quien nos aclara que entonces “todo acabó en un beso y que esta noche sucederá lo mismo”. Un añadido forzado en el que es fácil suponer la mano de la censura.

En un nuevo giro de guion conoceremos que él contrajo la lepra en África y que será internado obligatoriamente en un sanatorio, aislado. Ella se resiste a abandonarlo y en un momento de desesperación ruega a la Virgen entre lágrimas que le cure [fig. 6]. El milagro se obra, y Paolo sale al instante de la habitación gritando que los síntomas de la enfermedad han desaparecido. Los médicos no hallan explicación científica al suceso, y el sacerdote sentencia que es un milagro. Aunque realmente se trata de dos. El de la sanación y el de la conversión. Se celebra una fiesta religiosa en Pompeya y por la calle transcurre una procesión. Nadia se dirige corriendo hasta la iglesia y cae de rodillas ante el altar, para orar y dar las gracias a la Virgen por haber atendido sus súplicas. El plano final enfoca el repicar de las campanas, como metáfora de la conversión. Un cierre de la película muy similar al que ya vimos en *Malvaloca*, producción coetánea a esta, lo que nos habla de cuáles eran los valores que el cine de aquellos años se afanaba por ensalzar.



Fig. 5



Fig. 6

La enseñanza del filme es religiosa y no política. Su objetivo es el de demostrar la existencia de Dios y la ingravidez del ateísmo. Llegado el momento crucial, los hombres y las mujeres abandonan sus posturas racionalistas y encuentran en su fe la única esperanza. No ya solo como consuelo, sino como instrumento milagroso. El personaje del sacerdote tampoco es accesorio. Está presente de un modo u otro a lo largo de toda la historia, pues es la figura mediadora con Dios. La religión es una verdad incontestable.

Sin embargo, no puede decirse lo mismo del mensaje político de la película. El anticomunismo era uno de los pilares ideológicos del régimen franquista y la Rusia soviética, el gran enemigo, que servía de factor de cohesión nacional y de ‘desnacionalizador’ del contrario, en un discurso que denunciaba la infiltración soviética a través de la II República y que, durante la Guerra Civil, identificaba al enemigo como la anti-España y que era una marioneta manejada por Moscú⁴⁴.

Sin embargo, no hay apenas discusión sobre el régimen soviético. No se explicita una retórica anticomunista, como por ejemplo sí encontramos en *Boda en el infierno* (Antonio Román, 1942), estrenada solo unos meses después, en la que se lanza un ataque furibundo contra la URSS, se pone de relieve su bajeza moral y la pobreza y la infelicidad con que condena a sus ciudadanos. Aquí, las críticas quedan difuminadas dentro de la historia, hasta el punto de que parecen casi un *Macguffin* del que se podría prescindir o sustituir por otro sin que la historia quedara gravemente alterada. En cualquier caso, su apostasía del comunismo sería una consecuencia automática de su conversión religiosa, no una decisión reflexiva y racional. Sería un efecto colateral de la turba revolucionaria, puesto que el asesinato de los padres de Paolo se puede atribuir a una persona abyecta concreta, al padre de Nadia, y no a un sistema violento y represor.

Ante tales circunstancias, vale la pena reparar en qué dijo la prensa de ella. *ABC* elogió el filme por su contenido anticomunista, aunque fue más crítico con la dirección de Neville y señala que “Conchita Montes realiza una actividad interpretativa bastante aceptable”⁴⁵. *Primer plano*, en una sección de opinión sobre el cine español, reprocha a Neville: “imperdonable pecado es no estar a la altura del tema que se cinematografía, máxime cuando se trata de tema ideológico”⁴⁶. En la crítica publicada en ese mismo número, tacha la cinta de superficial y se permite cuestionar el papel de una actriz española, algo que no era habitual, aunque se intuye que el destinatario último de la crítica es su director:

“Conchita Montes, actriz de clase, por voz y estilo no encaja en papeles como el que le ha sido asignado en *La muchacha de Moscú*; por ello su labor resulta descentrada

⁴⁴ HERNÁNDEZ BURGOS, Claudio. *Franquismo a ras del suelo: Zonas grises, apoyos sociales y actitudes durante la dictadura (1936-1976)*. p. 58-61.

⁴⁵ RODENAS. “Estrenos en los cines. Palacio de la Música: «La muchacha de Moscú»”. *ABC*, 9 de abril de 1942.

⁴⁶ “Fuera de cuadro”. *Primer plano* n. 78, 12 de abril de 1942.

con el tipo, aunque mantenga una calidad artística poco frecuente en las actrices españolas”⁴⁷.

9. 3 Entre la exquisitez de lo público y la intimidad de lo privado

Ya instalada en España, la encontramos en un par de portadas de *Primer plano*, el medio que más espacio le concede. Antes de finalizar el año, le reserva una del mes de diciembre, con un retrato que la define a la perfección⁴⁸ [fig. 7]. Aparece con un aire de extrema elegancia, en el que destaca la belleza de un rostro de líneas finas. Serena, dirige la mirada hacia un lado, como si se permitiera ignorar a quien la observa, a la vez que ofrece una sensación de misterio. Un tímido halo de mujer fatal, que queda reforzado por la presencia en primer término de un cigarrillo. Símbolo de independencia, de no importarle el qué dirán, tal vez de empoderamiento femenino que desafía las convenciones. De mujer moderna, en definitiva, pero en absoluto de una alocada ‘chica topolino’, pues su sofisticación la aleja de nada que pueda ser interpretado como vulgar. Posteriormente, en una entrevista surrealista y humorística junto a Edgar Neville, desliza la impresión que le provocan estas jóvenes:

“A esas niñas ya les daría yo un tifus para que el médico mandara raparles la cabeza; pero (...) no tengo tiempo de preocuparme por esas vanas e ingenuas travesuras de la eterna niña de siempre: la que va a la moda”⁴⁹.

Ella forma parte de una élite cosmopolita, con ese cuidado peinado, ese triple collar de perlas o esa sortija en la que luce en una piedra con brillantes engarzados a su alrededor. El maquillaje marcado de sus ojos y sobre todo de sus labios, al igual que un vestido de fiesta que deja ver sus brazos desnudos e insinúa un amplio escote, componen un cuadro de sutil erotismo, pero en el que nada resulta evidente, sino sugerido.

La siguiente portada, en el mes de marzo, confirma las impresiones que causaba la anterior⁵⁰[fig. 8]. Muy guapa, con una imagen muy cuidada. Se adivina que viste con un traje caro y una estola de piel, aunque no porta ninguna joya. De nuevo mira hacia un lateral, aunque esta vez su expresión tiene un deje de tristeza, como si evocara algún

⁴⁷ MAS-GUINDAL, Antonio. “Página de crítica. La muchacha de Moscú”. *Primer plano* n. 78, 12 de abril de 1942.

⁴⁸ *Primer plano* n. 113, 13 de diciembre de 1942.

⁴⁹ YUSTE, TRISTÁN. “Edgar Neville nos habla de “Correo de Indias” y dirige los personajes de un cuadro de Solana”. *Primer plano* n. 194, 2 de julio de 1944.

⁵⁰ *Primer plano* n. 127, 21 de marzo de 1943.

recuerdo, o tal vez como si estuviera observando algo que se nos escapa. Su rostro no lo vemos completo, ya que lo tapa el marco de una puerta tras el que parece ocultarse. Una escena que sugiere un misterio, pero que, al mismo tiempo, al interponer el fotógrafo un obstáculo entre ella y su objetivo, introduce un objeto que distancia al lector que la observa, que entiende que no puede acceder por completo a ella, quien salvaguarda una parte de sí misma para una zona interior que le pertenece sola a ella.



Fig. 7



Fig. 8

Esa misma idea de inaccesibilidad y de manifiesta voluntad de preservar un espacio privado, se verbaliza en su entrevista con Sarah Demaris, seudónimo de la dirigente de la Sección Femenina Sara Barranco Soro, colaboradora de la revista, y que es publicada en el número de la anterior portada del semanario analizada⁵¹. Pertenece a la sección “Estrellas sin maquillaje”, por la que antes de Montes, han desfilado Conchita Montenegro y otros varones. Demaris la define así en la entradilla: “No es ingénua [sic] ni vampiresa, posee una extensa cultura y es una experta coleccionadora de antigüedades”. Una descripción que no es frecuente en el resto de las actrices.

Dado quien es la autora que ha escrito estas categóricas palabras introductorias cabe esperar que no estemos ante una de esas entrevistas frívolas que repudia Montes. Pero lo primero que llama la atención es que la relación entre entrevistadora y entrevistada es distante. Se hablan de usted con gran respeto, cuando en otros reportajes se subraya la proximidad entre ambos. Probablemente, unos para garantizar el grado de fiabilidad de

⁵¹ DEMARIS, Sarah. “Estrellas sin maquillaje. Conchita Montes” *Primer plano* n. 127, 21 de marzo de 1943.

sus informaciones y las otras para demostrar calidez y naturalidad. Así, a menudo nos cuentan que los reporteros se plantan en sus casas sin avisar, las asaltan de improviso por la calle o departen amigablemente. Aquí, ese alejamiento sorprende en una sección que pretende precisamente mostrar a las estrellas sin artificios, a no ser que el propósito de esta actitud, al margen de un posible desafecto personal, sea la de destacar que el observador adopta una posición neutral y objetiva respecto a la entrevistada.

Con todo, la distancia que la actriz marca con la prensa es el primer asunto que abordan:

“ARTISTA de cine y no quiere que se hable de ella en los periódicos? [inicio en mayúsculas y sin signo de interrogación en el original] No me lo explico, dirá el lector.

Pues así es, amigos míos. Los hay tan refractarios a la publicidad, que es a veces preciso poseer un tesón heroico para llegar hasta ellos. Este es el caso de hoy.

Conchita Montes rehúye de tal modo a los periodistas, que solamente a quienes nos atraen los imposibles nos es dado vencer la resistencia y penetrar en el castillo de luz donde ella se hace fuerte. (...)

Conchita Montes justifica su obstinación:

- Yo creo que al público no puede interesarle nada que se refiera a mi vida particular.”

De hecho, nada de todo eso sale a relucir en la entrevista. No se la interroga, por ejemplo, sobre su verdadero nombre, ni sobre sus orígenes ni circunstancias familiares, y, por supuesto, de nada que entre en la esfera personal, ya que ni siquiera llega a pronunciar el nombre de Neville cuando se le pregunta por el director y el autor del guion de su próxima película:

“- Reciente mi actuación última en Misterio en la marisma, proyectamos comenzar en abril otra nueva película.

- ¿Bajo la dirección de...?

- La misma de Correo de Indias.

- ¿Guión [sic]?

- Del mismo autor”⁵².

⁵² La razón por la que esta conversación fuera tan sincopada, aunque pudiera interpretarse como aquí se ha expuesto, parece que respondía a otros condicionantes. Edgar Neville había sido sancionado con una multa y con la prohibición de publicar por haberse reimprimido un relato suyo de época republicana, y lo que estarían aquí haciendo entrevistada y entrevistadora es un

La periodista lo hace notar en la conclusión del artículo: “¿Qué ha quedado entre sus silencios? Justamente eso: el silencio de Conchita Montes, que siempre será una de las estrellas más difíciles para dialogar con los periodistas.”

El segundo tema que aquí nos resulta relevante para la construcción de su imagen es la atención que se presta a la descripción de su hogar. La periodista subraya que es una casa en una barriada elegante, rodeada de mansiones suntuosas y embajadas, con un amplio ventanal con vistas a la Sierra de Guadarrama. Una “casa de cine, pero de cine bueno”. Llena de antigüedades y obras de arte, “la casa de esta mujer indica el fino espíritu y la sensibilidad de su dueña.” Vive sola, se desprende. Soltera e independiente, aunque es *vox populi* que es la pareja de Edgar Neville. La casa es lujosa, y no se oculta: “Comodidad, recogimiento suntuoso, pinceladas de la mejor elegancia en la huida vertical de aquel rascacielos”. Tampoco ella parece incómoda al reconocer el dineral que le ha costado un piano “antiquísimo”, “de caoba, con relieves de palosanto”, que ha restaurado. Vive, pues, en su propio mundo, absolutamente de espaldas a la miseria que padecían la inmensa mayoría de españoles y españolas.

Tampoco siente rubor ni necesidad de recurrir a la falsa modestia, que por su condición de mujer podría suponerse, para hablar de su alto nivel intelectual: “Conozco toda la literatura española y la inglesa. Hice algunas traducciones que pienso aprovechar. (...) Aficionada a leer desde los 4 años, la lista de mis autores preferidos sería interminable.” Su casa parece un museo. Llena de obras de arte y antigüedades, de las que es coleccionista.

Realmente no hacía falta describir pormenorizadamente el piso en el que vive, puesto que las fotografías del reportaje son más que elocuentes. Mobiliario lujoso, infinidad de cuadros por las paredes, estanterías repletas de libros... Pero tampoco es una casa-museo, sino un hogar cómodo y preparado para acoger una intensa vida social. En este paisaje, Conchita Montes aparece con dos vestuarios distintos. Recibe a la pareja de la prensa con un elegante vestido negro y collar de perlas. El fotógrafo toma una instantánea en la que aparece junto a su compañera del periódico, y capta la diferencia de estilo entre ambas mujeres. La sofisticación de la estrella contrasta con la austeridad de la escritora falangista. En otras imágenes, aparece Montes con un traje de calle, más

juego de malabares para soslayar el asunto. (AGUILAR, Santiago y CABRERIZO, Felipe. *Op. cit.* p. 73).

sencillo pero igualmente mucho más refinado que el de Demaris, puesto que anuncia que se ha cambiado porque va a salir a comer [fig. 9].

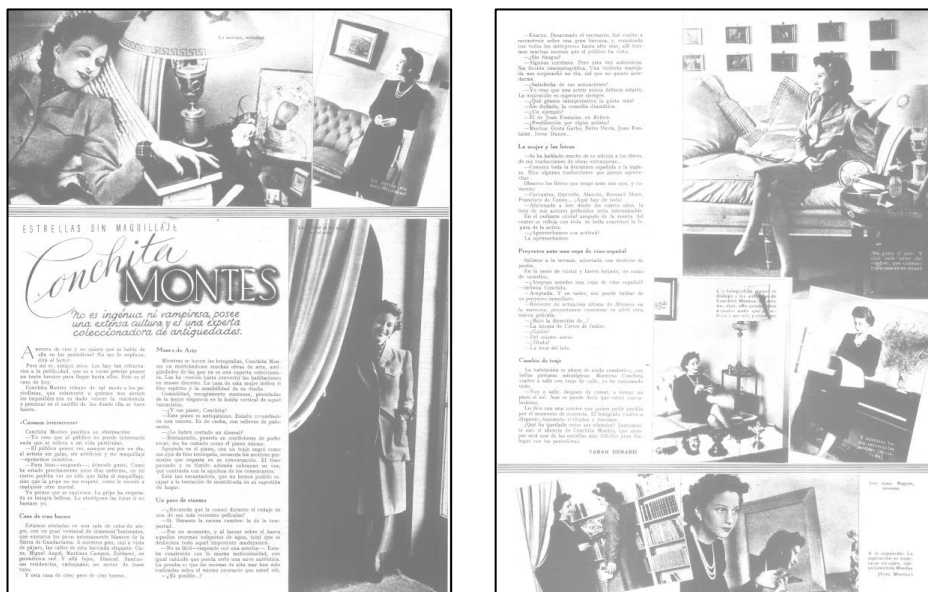


Fig. 9

El semanario nos ha franqueado la entrada de su domicilio, pero tan solo al espacio público, a esa parte de las casas burguesas que Pilar Folguera identifica como lugar de representación, para diferenciarlo del destinado a la vida familiar y el asignado al servicio doméstico. Nos ha mostrado sus salones, salas y bibliotecas donde se desarrolla su sociabilidad y que ofrecen una imagen de cara al exterior, a los visitantes, mientras que se busca la intimidad y el aislamiento de la mirada ajena en el resto espacio privados. Una realidad diferente de las casas de las clases populares, donde a menudo se entrecruza lo público y lo privado, e incluso el trabajo y la familia, sin la amplitud, la confortabilidad y la suntuosidad de las residencias burguesas⁵³. Tampoco vale la pena repetir ahora cuanto ya se ha dicho sobre el problema de la carestía de viviendas durante la posguerra. Ya en los años treinta se estaba imponiendo el ideal pequeño burgués del hogar como un espacio de comodidades y de refugio de la familia, a la vez que, frente al mundo de la fábrica o de la taberna, se constituía como un ámbito donde poder ejercer el control moral⁵⁴.

Aquí, en cualquier caso, espacio doméstico, pero no mujer doméstica, y menos todavía encargada de las tareas domésticas, al menos de realizarlas personalmente. La

⁵³ FOLGUERA, Pilar. "Mujer y cambio social", *Ayer* n. 17 (1995). p. 155-172.

⁵⁴ BUSSY GENEVOIS, Danièle. "El retorno de la hija pródiga: Mujeres entre lo público y lo privado (1931-1936)", en FOLGUERA, Pilar y PERROT, Michelle. *Otras visiones de España*. Madrid, Editorial Pablo Iglesias, 1993. p. 111-138.

costumbre de que las señoras de clase media contrataran a criadas para que lo hicieran y que ellas solo se ocuparan de mandar ejecutarlas, estaba ya completamente asentada, dando lugar a un modo de gobernanza similar a la dirección de una empresa⁵⁵. No obstante, no se debe olvidar que la proyección de esta imagen sería vista por las lectoras, salvo por la minoría que compartiera un estatus social similar, como un sueño inalcanzable. En los años treinta, la realidad de los hogares de las clases populares, urbanos y rurales, era que, de acuerdo con una división sexual del trabajo, las mujeres se ocupaban de las labores de la casa. En viviendas multifuncionales, en las que no era necesario, ni posible, reservar un espacio para la sociabilidad, porque esta se establecía en la calle y en los lugares públicos⁵⁶.

Conchita Montes rompe doblemente con la distribución tradicional de tareas en el hogar. Como acabamos de ver, porque su estatus social y económico le permite eludir esa carga. Pero también, como otras estrellas, porque ejerce una actividad pública que la impele a salir continuamente de la esfera doméstica, máxime cuando no tiene las ataduras de la maternidad o la convivencia familiar. Basta recordar que en estos años Amparo Rivelles y Conchita Montenegro vivían en hoteles. Pero también que la mayoría de las actrices no disfrutaban de una situación desahogada y su hogar sería muy parecido al de sus fans. Asimismo, las fotografías que publicaban en Italia las revistas cinematográficas de los años cuarenta revelan que el estándar de vida de las estrellas era modesto. Sus apartamentos estaban bien amueblados y las salas de estar parecían confortables, pero no dejaban de ser bastante ordinarias y podrían ser una aspiración para las clases trabajadoras, pero no tanto para las clases medias⁵⁷. En los cincuenta, esto cambiará cuando las estrellas italianas comiencen a comprar grandes casas o villas ostentosas, para dotarse de una fachada de mayor *glamour*⁵⁸.

Tres meses antes, *Primer plano* ya nos había mostrado un pequeño trozo de su intimidad del hogar, con ocasión de un reportaje sobre cómo celebran la Nochebuena las artistas de cine. Actrices como Rosita Yarza, Amparo Rivelles, Marta Santaolalla o Maruchi Fresno ofrecían detalles de cómo iban a disfrutar de una fiesta en familia y a la manera tradicional. Conchita Montenegro, con una actitud más descreída, es la que más se desmarca y cuenta que “con poca diferencia del resto de días y fiestas”. Por su parte,

⁵⁵ LLONA, Miren. *Entre señorita y garçonne...* *Op. cit.* p. 25-26.

⁵⁶ AGUADO, Ana. "La experiencia republicana..." *Op. cit.* p. 208-209.

⁵⁷ FORGACS, David y GUNDLE, Stephen. *Op. cit.* p. 161.

⁵⁸ BUCKLEY, Réka. "Glamour and the Italian female film stars..." *Op. cit.*

Conchita Montes afirma que le gusta la “Nochebuena convencional”, con “un Nacimiento en un rincón del cuarto, y alrededor de la mesa los seres más queridos y toda la familia”. Pero reconoce que este es un deseo que no ha cumplido desde hace siete años. Primero, por la guerra, y luego por motivos profesionales⁵⁹. A ojos de quienes magnificaran la Navidad como la gran fiesta cristiana familiar, que antepusiera otras obligaciones a su celebración no sería comprensible.

9. 4 Cuando la alta sociedad desdeña en la pantalla sus propias convenciones

A pesar de esa voluntad de acotar cierta privacidad, la promoción de sus películas la obliga a mantener una presencia habitual en los medios. Ahora, es el turno de *Correo de Indias* (Edgar Neville, 1942)⁶⁰ [fig.10], su primer largometraje rodado en España y “su consagración definitiva” como actriz, según *ABC*:

“Conchita Montes hace una creación genial en su admirable papel. Es todo distinción y reserva, dignidad y arrebató, pasión refrenada y entrega a su destino. Todos los matices de un papel difícil están acusados sin exceso, como en todas las grandes estrellas, pero dejando una huella que a nadie se le puede escapar”⁶¹.

En cambio, la crítica de *Primer plano* no es tan benévola con su interpretación:

“Conchita Montes no llega a alcanzar la ductilidad necesaria para un papel de esta importancia. Su vocalización algo monótona, su poca proteica forma interpretativa, restan cualidades a la figura protagonista; aunque su señorial distinción y elegancia atenúan, en parte, estos defectos”⁶².

Al parecer, Edgar Neville encontró bastantes dificultades para sacar adelante este proyecto, después de que sus dos películas anteriores no obtuvieran mucho éxito de público y sí malas críticas por el tratamiento ideológico que les imprimió. Necesitó echar

⁵⁹ DE ALCARAZ, Juan. “Como [sic] celebran la Nochebuena nuestras artistas de cine”. *Primer plano* n. 114, 20 de diciembre de 1942.

⁶⁰ Fecha de estreno en Madrid: 1 de marzo de 1943. 7 días en cartel. “Presentada en el cine Avenida (Madrid), en diciembre de 1942, en una fiesta organizada por la Vicesecretaría de Educación Popular en pro del aguinaldo a los heroicos voluntarios de la División Azul.” (HUESO, Ángel L. *Op. cit.* p. 99-100).

⁶¹ “«Correo de Indias»”. *ABC*, 4 de diciembre de 1942.

⁶² PAZOS, Ubaldo. “Críticas de los estrenos. «Correo de Indias»”. *Primer plano* n. 125, 7 de marzo de 1943.

mano de sus amistades en las altas esferas franquistas para que una productora financiara esta cinta ambiciosa de elevado presupuesto⁶³.



Fig. 10

Se trata de una película ambientada en 1802. La virreina del Perú (Conchita Montes) emprende una travesía de tres meses de navegación para reunirse en América con su esposo el virrey, con quien apenas convivió antes de permanecer separados durante dos años. Entre el capitán de El correo de Indias (Julio Peña) y ella surgirá el amor. La virreina decide que abandonará a su marido. Pero al llegar, la noticia de que el virrey está gravemente enfermo, le hace cambiar de opinión. El matrimonio regresa en el mismo buque a España. La nave choca con un iceberg y la tripulación la abandona para dirigirse a tierra. El estado de salud del virrey impide su traslado, y los tres protagonistas deciden quedarse en el barco a la deriva. Al poco, muere el marido y los amantes vivirán una relación apasionada, hasta que la muerte les alcance por falta de víveres, aunque la resolución del filme no es ninguna sorpresa, ya que el guion se desarrolla a partir de un largo *flashback*. Un velero encuentra el barco fantasma, y en el camarote central los dos cadáveres abrazados. En el diario de a bordo, está escrita toda la historia.

Mezcla de cine de aventuras y de melodrama romántico, Conchita Montes vuelve a encarnar a una mujer distinguida, aunque sea en una ambientación de época. El barco representa un microcosmos en el que están reflejadas las clases sociales. Por encima de todos, resalta su figura aristocrática, que ocupa un camarote amplio y privado, que haría las veces del hogar que acabamos de analizar. Luego está la oficialidad, y, por último, segregada, la marinería y un pasaje en el que no faltan rufianes ni prostitutas. La intensidad del drama es suavizada con el recurso a la comedia popular, tan propio de

⁶³ Comentarios del historiador y crítico cinematográfico Luis E. Parés en el programa de TVE *Historia de nuestro cine*, en el que se presentaba la emisión de *Correo de Indias*, el 26 de marzo de 2018. [Fecha de consulta: 28-08-2019] <http://www.rtve.es/alacarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-correo-indias-presentacion/4540778/>

Neville. Francisca (Julia Lajos), que hace las veces de matrona del burdel, apunta las notas de humor grosero. Sus chicas causan revuelo entre los marineros cuando se duchan en cubierta, mientras que la aristócrata toma el baño en su camarote. Es un juego de contrastes entre el elitismo y la vulgaridad, que se traduce también en la expresión de una sexualidad libre y otra constreñida. De manera que el romance entre la virreina y el capitán tendrá que luchar para escapar del corsé impuesto por las convenciones sociales.

Ambos se descubren poco a poco. Se seducen con las miradas y los gestos. Gonzalo de Lucas observa que Conchita Montes, en esta y otras películas de los primeros cuarenta, “realiza una suerte de escritura a través de su cuerpo”. Se expresa de manera indirecta o de forma ambigua y mantiene con su *partenaire* “una conversación amorosa no verbal”. En un escenario opresivo y vigilante, su cuerpo y sus palabras expresan sentimientos y deseos ocultos. En *Correo de Indias*, el autor identifica un “erotismo etéreo”. Cuando embarca, la virreina representa para el capitán un ensueño inalcanzable. Poco a poco, sus cuerpos se aproximan y la tensión rígida que los atenaza va siendo superada mediante la conversación y roces leves o sutiles, hasta que finalmente estalla el deseo entre ambos⁶⁴.

Ese espacio cerrado se torna asfixiante y opresivo cuando el calor tropical hace irrespirable el aire en un barco detenido por la falta de viento. En ese ambiente febril, el sexo está a flor de piel y el deseo no puede ser contenido. Las parejas buscan rincones donde amarse y la virreina es víctima de un intento de violación. Finalmente, llueve y el agua que apaga el intenso calor es celebrado con alegría. La tormenta desata el éxtasis entre toda la tripulación, y todos, empapados, se funden en abrazos. La liberación visual de la carga erótica se poetiza en la naturaleza, como una forma de eludir la censura⁶⁵. Bajo la lluvia, la virreina y el capitán se abrazan también apasionadamente. Pasan los días, y se les ve a los dos cogidos de la mano de noche en la cubierta. Se da a entender que son amantes, y, por ende, ella una adúltera. Pero no hay condena moral, sino que aquello que subyace es que el amor se sitúa por encima del matrimonio. Un tema sobre el que insistirá Neville en siguientes títulos y que abordaremos más adelante.

La estancia en el Perú es breve, un paréntesis antes de emprender el viaje de regreso. Habían acordado que ella simplemente le dejaría una nota a su marido y volvería con él a España, pero en una huida incierta ya que es una mujer casada. Habíamos supuesto que el suyo era un matrimonio de conveniencia, y que el virrey sería un hombre incapaz de

⁶⁴ DE LUCAS, Gonzalo. *Op. cit.*

⁶⁵ *Ibidem.*

hacerla feliz, tal vez incluso anciano y repulsivo. Sin embargo, la agradable presencia y suaves maneras del esposo (Armando Calvo) impiden que sintamos hacia él antipatía. Edgar Neville nos sitúa así ante la evidencia de que en el fracaso de una relación matrimonial no tiene por qué haber un miembro a quien culpar. Simplemente, son dos personas que tomaron la decisión equivocada de casarse; puesto que no se amaban, o creyeron erróneamente que estaban enamorados o podían llegar a estarlo, o lo estuvieron pero ya no lo están. Una situación en la que, como el propio Neville, se verían reflejados muchos espectadores que veían como el régimen franquista les había despojado de la posibilidad del divorcio.

En esta parte del metraje en tierra firme, el director y guionista aprovecha para introducir un mensaje político nacionalista, que a todas luces resulta extraño en la trama y que solo parece motivado como un guiño a la censura. El capitán y el virrey mantienen una breve conversación sobre cómo la sangre española ha traído a América la cultura y la religión, a diferencia de otros países europeos, a los que solo les importa fundar factorías en el Nuevo Mundo. ‘Ellos’ venden máquinas, ‘nosotros’ ofrecemos genio. Neville ya no rodará más filmes manifiestamente propagandísticos como los anteriores, pero todavía siente la necesidad de no renunciar a emitir consignas, como en esta ocasión, con la forzada proclama de la idea del Imperio español.

La tercera parte de la película narra la travesía de regreso. El triángulo amoroso se dignifica por el respeto que los amantes muestran hacia el marido enfermo, al que cuidan, y por quien incluso renuncian a abandonar el barco, hasta su muerte. Conocen cuál es su destino, y se entregan a vivir su amor en un universo nuevamente cerrado, pero que ya no es opresivo sino liberador, donde disfrutan de su romance, de manera plácida e íntima, aunque cada vez más agónica, ya que saben que solo puede existir al margen del mundo.

Conchita Montes diría poco después que se sentía plenamente identificada con su personaje en *Correo de Indias*. En un reportaje en el que se interrogaba a diversos intérpretes por cuál de sus películas le hubiera gustado vivir en realidad, ella responde que “aquella figura, llena de fe en su amor, dotada de resolución firme, me impresionó. Sí, en la vida real, hubiera querido ser ella”⁶⁶.

Si este título, a juzgar por la permanencia en cartel tras su estreno en Madrid, no obtuvo una gran acogida de público, tampoco sus dos siguientes atrajeron muchos

⁶⁶ “¿Cuál de sus películas le hubiera gustado vivir en la realidad?”. *Cámara* n. 37, julio de 1944.

espectadores a las salas. *Misterio en la marisma* (Claudio de la Torre, 1943)⁶⁷ [fig. 11] es la primera de sus dos únicas películas que no rodará bajo la dirección de Neville durante el período estudiado. Es una mezcla de géneros policíaco, gótico y alta comedia, e incluso de documental, con una apuesta por ofrecer un retrato realista del campo andaluz, en el que quedan claras las diferencias sociales entre el pueblo y los señoritos⁶⁸. Una visión de Andalucía inédita, que introduce también bellas secuencias de estilo documental de los paisajes y la fauna de la marisma de Doñana, “a modo de digresiones poéticas”⁶⁹.



Fig.11

Una vez más Conchita Montes interpreta a una mujer rica y elegante. Es Vera, una condesa polaca que se ha instalado en Sevilla. Su primera aparición, en un salón social, acapara la atención de todos los presentes, hombres y mujeres. Unos para admirarla, y las otras para criticarla. “Esas extranjeras, en cuanto salen guapas, siempre acaba descubriéndose que no tienen vergüenza” – se oye decir a una mujer mayor, mientras las jóvenes añaden que creen que es una vampiresa y que se entiende con un hombre. La condesa se mueve con suficiencia entre la élite social sevillana, y, particularmente, entre los varones que le prestan atenciones. Porta un vestido caro, con transparencias de gasa, y collar y pulsera de brillantes, que no deja dudas de cuál es su clase social, sin necesidad de conocer que posee un título nobiliario. Es consciente del atractivo que despierta entre los hombres y es ella quien toma las iniciativas.

⁶⁷ Fecha de estreno en Madrid: 8 de septiembre de 1943. [Fecha de consulta: 28-08-2019] https://www.imdb.com/title/tt0036168/?ref=nm_flmg_act_32. Fecha de estreno en Barcelona: 3 de noviembre de 1943, donde estuvo 10 días en cartel (HUESO, Ángel L. *Op. cit.* p. 267-268).

⁶⁸ Comentarios de la escritora cinematográfica Elsa Fernández-Santos en el programa de TVE *Historia de nuestro cine*, en el que se presentaba la emisión de *Misterio en la marisma*, el 23 de julio de 2018. [Fecha de consulta: 28-08-2019] <http://www.rtve.es/alacarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-misterio-marisma-presentacion/4672629/>

⁶⁹ PEÑA, Jaime. "Misterio en la marisma", en PÉREZ PERUCHA, Julio. *Antología crítica del cine español 1906-1995*. Madrid, Cátedra, 1997. p. 159-160.

La encontramos, pues, caracterizada con algunos de los atributos más sobresalientes de la imagen estelar de Conchita Montes que venimos comentando: Sofisticación, cosmopolitismo, distinción, altivez, riqueza, independencia personal, etcétera. Pero aquí encontramos por vez primera una reconvención hacia el comportamiento y modo de vida de su personaje. Pronto veremos que son críticas sin fundamento, porque Vera no se conduce de forma moralmente ‘reprobable’, y que están emponzoñadas por la envidia de quienes se ven desplazadas por el encanto que despliega. Pero sí que es cierto que actúa y se relaciona libremente con los hombres. Se diferencia a la vez de las jovencitas hijas de los potentados allí reunidos. Ellas son superficiales, carecen de su estilo y de su conversación inteligente, y solo parece importarles bailar al ritmo de las canciones de su gramola, a la espera de cazar marido. Por otra parte, que Vera sea una mujer extranjera es una contingencia de la trama que incluso le resta autenticidad al personaje; pero el público podría percibir que no es un dato banal, sino que sirve para dejar patente lo injustificado o hipócrita de las críticas que se lanzaban contra lo extranjero en contraposición a la integridad tradicional española.

Por lo demás, poco de interés tiene ya a nuestros efectos la película. La acción se traslada a un coto de las marismas, adonde acude invitado un grupo de señoritos por sus propietarios: Carlos (Fernando Fernández de Córdoba) y su hijo José Luis (Tony D'Algy). Aquí se desarrolla una pobre intriga policíaca – con un estafador que se hace pasar por barón y un inspector, por aristócrata – que no tiene mayor relevancia que ayudarnos a descubrir que la condesa es la bisnieta de la mujer con quien el bisabuelo de José Luis vivió un romance de final trágico un siglo atrás, que no llegó a concretarse precisamente para que ahora ellos puedan amarse, tal como estaban destinados.

Por último, hay que destacar, aunque no tenga incidencia en el personaje que interpreta Montes, la actuación de una joven Lola Flores en una de las fiestas nocturnas del cortijo. Todos los presentes, señoritos y labriegos, admiran la fuerza de su baile, que resulta hipnótico, lleno de misterio, erótico por sus gestos y en la forma que hace volar las faldas dejando a la vista sus piernas. Es el contrapunto pasional de un mundo de convencionalismos. Anticipa el mito del descaro y la insolencia de una Lola Flores que formará pareja con Manolo Caracol⁷⁰.

⁷⁰ TAIBO I, Paco I. *Op. cit.* p. 151-152.

Tampoco vale la pena extenderse demasiado en el análisis de *Café de París* (Edgar Neville, 1943)⁷¹ [fig. 12]. En este caso, además, porque la copia consultada, en la Filmoteca Española, es fragmentaria y falta la primera parte de la película. El metraje visionado arranca con Carmen (Conchita Montes) viviendo en un piso modesto en París. Sabemos que ha emigrado a Francia tras la muerte de su padre y haber quedado arruinada. Allí tiene amigos, como ella, de la alta sociedad, pero descubre entre su vecindario humilde y bohemio gente con la que también empatiza. Gracias a ella, ambos mundos entran en contacto y los ricos se solidarizan con los necesitados. Durante algunas veladas, joyas, pieles y escotes alternan con bufandas y abrigos raídos. Tal vez haya algo de fábula de mensaje social en esta camaradería circunstancial entre ricos y pobres, de la cual, por ejemplo, fructifica el lanzamiento de la carrera como pianista de Fran (Tony D'Algy), uno de los pretendientes de Carmen, o los encargos de cuadros que, como una suerte de mecenas, los ricachones solicitan a los pintores. Ella ha estado flirteando sin saberlo con el marido de una amiga. Al ver que ha sido engañada, regresa a España, a la casa de unos familiares en un pueblo de La Mancha, donde se siente una extraña. Hasta allí va a buscarla en coche Fran, quien ha triunfado como músico, y alrededor del automóvil descapotable se arremolinan los niños maravillados. La rescata de aquel ambiente rústico, y juntos se les ve volver a París.

Pocas modificaciones representa esta película en lo que hasta ahora ha sido el tono general de sus personajes. Ni cuando es pobre pierde su elegancia, puesto que realmente ella procede de una familia adinerada. Otra vez es una mujer cosmopolita, independiente, que vive sola y toma sus propias decisiones. Pero su soledad la convierten en una mujer vulnerable, sentimental y, sobre todo, económicamente. Neville, a través del personaje de Carmen, nos muestra las desigualdades sociales, pero con una puesta en escena que no implica una denuncia de la injusticia, sino a la sumo una llamada a las clases pudientes a paliar las necesidades de los humildes, sobre los que proyecta una mirada positiva. Un elitismo con conciencia social.

⁷¹ Fecha de estreno en Madrid: 27 de diciembre de 1943. 7 días en cartel (HUESO, Ángel L. *Op. cit.* p. 67).



Fig. 12

Periódicos como *ABC* calificaron *Café de París* como una comedia amable que “no rompe moldes”, pero “que entretiene y sabe conmover”, y a Conchita Montes como la “estilización perfecta de "star", que envuelve un gran temperamento artístico por sus ademanes, su gesto y su serena desenvoltura”⁷². En un sentido similar, *Primer Plano* comentaba que “el sello personal de Conchita Montes impone un caracterizado matiz de suavidad y elegancia a la cinta”⁷³. Es decir, las críticas apuntalaban los rasgos que se proyectaban sobre la pantalla.

⁷² RODENAS. “Estrenos en los cines. Callao: «Café de París». *ABC*, 28 de diciembre de 1943.

⁷³ GÓMEZ TELLO, José Luis. «Café de París». *Primer plano* n. 168, 2 de enero de 1944.

Capítulo 10. La mujer sofisticada, concubina e intelectual

Poco a poco van surgiendo cada vez con mayor claridad los rasgos a partir de los cuales se ha comenzado a edificar la imagen estelar de Conchita Montes. Algunos de ellos, comunes al de otras estrellas que han desfilado por estas páginas, otros más particulares. El de la elegancia es uno de sus más acusados, aunque no sea exclusivo. Evidentemente, a ella también podríamos aplicar buena parte de lo expuesto en relación con el consumo y la moda; pero que mientras a Amparo Rivelles, o posteriormente a Sara Montiel, su conexión con las nuevas tendencias en la expresión externa de la feminidad las vinculaba con la modernidad y el cosmopolitismo, a Montes cabría añadir la sofisticación y el elitismo como rasgos que la distinguen y que hacen que fuera percibida con un maniquí de compleja imitación. Sin embargo, a todas ellas se les puede aplicar la consideración, tal como se representaba en el Hollywood de los treinta, que las mujeres que solían prestar atención a la moda denotaban a la vez inteligencia, seguridad e independencia económica y sexual¹.

En el presente capítulo, se ha evitado seguir a rajatabla un desarrollo cronológico en el análisis de las fuentes para poder profundizar mejor en algunos aspectos de su construcción como estrella. Factores fundamentales que se proyectan igualmente a lo largo del tiempo y que serán también luego recurrentes, pero que vale la pena abordar ya y que se refieren a cómo esa imagen estelar de Conchita Montes que venimos trazando queda fijada asimismo en las revistas cinematográficas.

10.1 Retratos de elegancia y sutil sensualidad

En el mes de julio de 1943, aparece en la portada de *Primer plano* en un retrato de estudio: bella, elegante, de porte distinguido, con su collar de perlas, y comedidamente sensual, con un vestido escotado y sin mangas² [fig. 13]. Un rasgo que comienza a ser incorporado en su iconografía, y que se observa con mayor nitidez en la revista *Cámara*.

Desde sus primeros números, esta publicación suele incluir, en páginas interiores, a toda plana, fotografías de estrellas. Son generalmente cuidados retratos de estudio, que además destacan por su calidad de impresión. En uno de ellos, Montes posa con un

¹ SPIEGEL, Maura. "Adornment in the Afterlife... *Op. cit.* p. 181-202.

² *Primer plano* n. 145, 25 de julio de 1943.

escueto vestido, que solo asoma para cubrir el pecho³ [fig. 14]. El tejido de encaje acentúa la sensualidad del momento, junto al fondo de telas sobre el que está apoyada. Un erotismo tan solo sugerido, pero palpable, que resulta atrevido para el momento. Hasta la fecha, que se haya observado, la revista había publicado algunas fotografías de actrices llamativas, que a veces mostraban sus piernas desnudas o adoptaban poses que realzaban su atractivo físico; pero eran actrices extranjeras, no españolas. Sorprende que de manera temprana sea Montes quien rompe, aunque tímidamente, este tabú de presentar sobre el papel a la mujer española como objeto explícito de deseo. En cualquier caso, ella no mira a cámara en una actitud que pueda interpretarse retadora de ofrecimiento, sino que su gesto es desvaído.

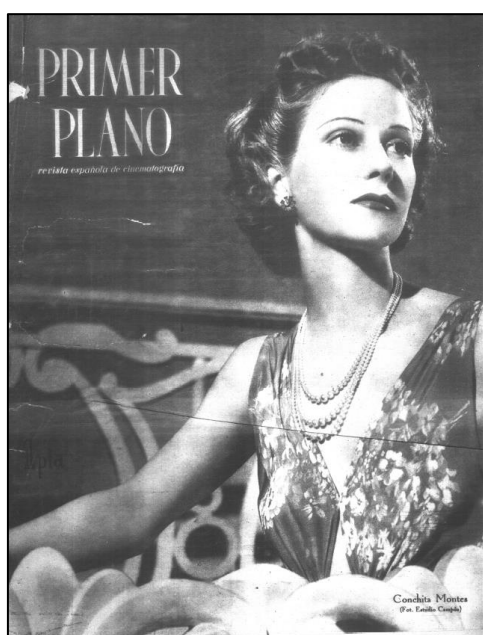


Fig. 13



Fig. 14

La semidesnudez, unos labios finos pero fuertemente marcados y las uñas pintadas de color oscuro, unido a una iluminación fuertemente contrastada, son los elementos más visibles de la voluntad de artificio en la imagen, que puede ser entendida como provocativa. Porque aquello que más sobresale es la belleza de sus rasgos finos y su elegancia, mientras que su erotismo está solo sugerido. Esta puede ser precisamente la clave que hace tolerable esa expresión de sensualidad. No es una mujer convertida en un objeto vulgar de tentación, en deleite de miradas libidinosas. Es una encarnación de la belleza femenina que insinúa su capacidad de atracción. De empoderamiento, podríamos atrevernos a decir; puesto que no se puede interpretar la imagen, solo, como cosificación

³ “Conchita Montes”. *Cámara* n. 20, mayo de 1943.

de su cuerpo, sino que da la sensación de que ella es su propia dueña. No porta joyas como una cortesana, sino como una señora.

Género y clase son dos categorías que se entrecruzan a menudo, haciendo más complejos los análisis y las hipótesis sobre sus significados. En el caso de Conchita Montes, es tal vez una constante. En julio de 1944, algo más de un año después, *Cámara* refrenda esta sensación a través de su portada y de una fotografía en páginas interiores⁴ [fig. 15]. En la primera plana, con un tratamiento del color casi pictórico, aparece con un trabajado peinado y vestido blanco satinado, de finos tirantes y escote amplio. El maquillaje, o el retoque fotográfico, tan solo exagera la sombra de los ojos y el rojo de los labios. Sin embargo, el protagonismo de su indumentaria lo ganan las joyas que luce. El collar de perlas con los pendientes a juego, las pulseras y la ostentosa sortija con la que ya la hemos visto en ocasiones anteriores. La mirada, en escorzo, es serena, señorial. El conjunto recuerda a un retrato que podría colgar en la pared de una casa aristocrática.



Fig. 15

Podemos pensar que esa imagen resultaría fascinante para sus seguidoras, pero que difícilmente se identificarían con ella. Se antoja, de nuevo, inaccesible. Sin embargo, unas páginas después, *Cámara* nos la presenta de una manera más próxima. Adquiere un cierto aire de estrella de cine americano, que tampoco es común entre sus colegas españolas. Probablemente sea una instantánea tomada en la misma sesión antes comentada, ya que el peinado, el maquillaje y el vestido parecen los mismos. Si fuera así, tendríamos un

⁴ *Cámara* n. 34, julio de 1944.

argumento más que reforzaría la intención erótica del retrato anterior, ya que el vestido, que parece una prenda de ropa interior, dispone de tirantes, que habrían sido retirados para enfatizar la sensación de desnudez. Aquí, en cambio, se introducen algunos elementos que rebajan su sofisticación y la dotan de una imagen más seductora. Ahora, Montes sí que se dirige al objetivo, y acompaña la mirada, dulce más que insinuante, con una sonrisa franca. Está recostada sobre pieles que otorgan mayor calidez al espacio y que remiten a un tacto suave y salvaje. El fondo iluminado le confiere profundidad, crea una línea de fuga que nos invita a adentrarnos en él.

Un híbrido entre ambas ilustraciones sería otra portada que *Primer plano* sacó por aquellas fechas⁵ [fig. 16]. En ella aparece Conchita Montes en una foto de estudio, elegante como siempre, pero en la que la peor calidad de papel y de impresión de la revista respecto a *Cámara* reduce su impacto. En el retrato, de busto, mantiene el estilo de cabello, un pendiente llamativo y un vestido negro con tela de transparencias. El hombro desnudo algo desplazado hacia delante y los labios, muy marcados, denotan una actitud provocativa, acentuada porque dirige la mirada al espectador. Sin embargo, su gesto no es acogedor ni insinuante, sino desdeñoso. Situado en una posición algo más elevada que el objetivo, sus ojos expresan cierta sensación de superioridad, mientras que si nos fijamos, el trazo tan grueso que en esta ocasión dibuja en su rostro el pintalabios difumina la delicada belleza de sus líneas finas y la endurece. Es un objeto de deseo intimidante, inalcanzable. No es el estereotipo de ‘la chica de la puerta de al lado’ creado para el varón heterosexual, con el que uno esperaría poder propiciar un encuentro casual para entablar contacto. Tampoco para ellas su estilismo sería fácil de imitar, si bien no cabe duda de que esa imagen les resultaría atractiva desde distintos puntos de vista, tanto por su físico como por la fortaleza y poder que irradia.

La última de estas fotografías de la actriz reproducidas a gran tamaño que ahora estamos analizando la encontramos, de nuevo, en *Cámara*⁶ [fig. 17]. La composición del retrato es completamente diferente. La actriz está sentada sobre una silla, de espaldas, y se gira para mirar al espectador. Las interpretaciones que pueda hacerse del momento que captaría la instantánea son diversas. Desde que recrea un instante de recogimiento en el que ha sido sorprendida, a que posa, con su traje de fiesta, antes de salir de casa para acudir a un acto social; o incluso que se trata de una escena íntima, en la que mira

⁵ *Primer plano* n. 188, 21 de mayo de 1944.

⁶ “Conchita Montes”. *Cámara* n. 67, octubre de 1945.

insinuante a su amado, mientras que con su mano izquierda acaricia un adorno del mueble que podría ser tomado como una representación fálica. En cualquier caso, esta vez el erotismo de la fotografía es innegable. Sutil, nada chabacano, con la delicadeza que le confiere ese vestido caro, ligero y claro, que casi confunde piel y tejido, y con su característico aderezo de perlas, que le dan un toque distinción. También de misterio, acorde con lo poco que de ella conocemos a través de los reportajes y entrevistas con que es presentada en la prensa especializada.

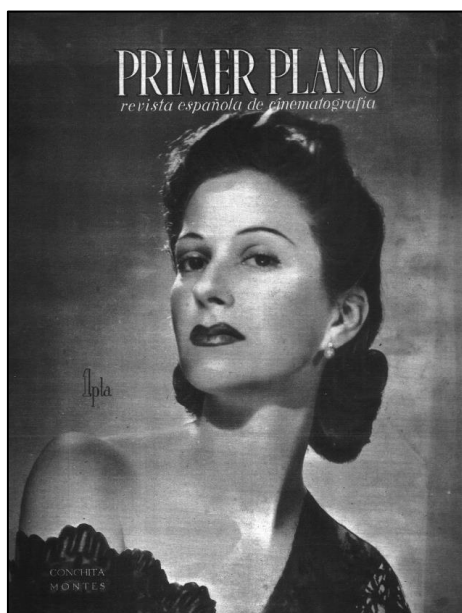


Fig. 16



Fig. 17

Se nos informa de que el nombre de Conchita Montes es un seudónimo, una decisión que tomaron muchos artistas de la época, aunque lo que ya no resulta frecuente es que se evite deliberadamente dar a conocer también su nombre original, ya que no se trata, al menos no únicamente, de apostar por una identidad más comercial, sino de la voluntad manifiesta de levantar una barrera entre su vida pública y privada, de distinguir entre lo profesional y lo personal. Tampoco se filtra apenas nada de su biografía. No solo de los episodios que pudieran acarrearle dificultades, como ya vimos, sino de otros más inanes de carácter familiar. Ni del pasado ni del presente, porque aunque disfruta de una vida social intensa, es poco usual que una joven soltera viva sola y que no haya referencias a su familia, fuera porque ya hubieran desaparecido sus progenitores o porque no se relaciona con ellos. No es una cuestión baladí, dado que la familia es, para el régimen franquista, la base de la sociedad, en la que internamente se reproduce su concepción jerárquica y patriarcal.

De su trayectoria vital anterior a convertirse en actriz, así como de la actual, conocemos poco más que estudió Derecho en la Universidad Central y luego estuvo en el Vassar College de Nueva York. Habla cuatro idiomas y cultiva las letras. De gustos caros y burgueses, una de las cosas que tiene en más estima son unos zapatos de golf que usaba cuando estuvo en el colegio norteamericano⁷ y recuerda una noche “maravillosa” de fin de año que pasó en el Golfo de Nápoles tras un rodaje⁸, que aunque no lo dice sabemos que disfrutó con Neville⁹. En un reportaje en el que se pondera qué es “lo que más distingue a nuestras estrellas”, de Conchita Montes se alaba el encanto de su conversación, mientras que, entre otras, Conchita Montenegro destaca por “su elegancia y distinción”, Josita Hernán por “su simpatía acogedora”, Estrellita Castro por “su sencillez” o Antoñita Colomé por “su gracia natural”¹⁰.

Es ilustrativa asimismo la entrevista que concede para una sección titulada “Mi primer día en Hollywood”, en la que diversos artistas españoles recuerdan sus experiencias en La Meca del Cine¹¹. Cuenta que fue a California a pasar un mes de vacaciones, en junio del 36, ya que se encontraba estudiando en Estados Unidos. Entonces no pensaba en ser actriz, sino en opositar al cuerpo diplomático a su regreso a Madrid. Recuerda que amigos españoles y americanos le dieron una “recepción a lo hollywoodense”, y que intimó con figuras como Douglas Fairbanks o Charles Chaplin y su esposa, Paulette Goddard y que le presentaron a muchas otras, como los hermanos Marx o Joan Crawford. Desde luego, una experiencia de ensueño, máxime cuando ese brillante mundo casi de fantasía fuera rememorado en la negrura de la posguerra española. En cuanto a las fotografías que acompañan el texto, el reportaje se abre con un retrato reciente, en la que, con aire de estrella americana retro, porta un glamuroso sombrero y un escotado vestido de fiesta. El resto, son instantáneas de aquel viaje. En unas aparece junto a Paulette Goddard o jugando con las hijas de King Vidor y en otras, en distintos escenarios de California. Pero nunca acompañada de españoles, como suele ser habitual en otros números de la sección.

⁷ MORALES, Sofía. “Complementos: Nos hemos enterado...” *Primer plano* n. 42, 3 de agosto de 1941.

⁸ MORALES, Sofía. “Complementos: De su actuación en Italia ¿que recuerda con mas alegría [sic]?”. *Primer plano* n. 99, 6 de septiembre de 1942.

⁹ AGUILAR, Santiago y CABRERIZO, Felipe. *Op. cit.* p. 46.

¹⁰ MORALES, Sofía. “Complementos: Lo que más distingue a nuestras estrellas”. *Primer plano* n. 108, 8 de noviembre de 1942.

¹¹ CENTENO, Félix. “Mi primer día en Hollywood. Conchita Montes”. *Primer plano* n. 164, 5 de diciembre de 1943.

10. 2 Pareja de Edgar Neville

Esa ausencia de sus acompañantes en las fotografías, así como la falta de referencias concretas en el texto, tendría probablemente el propósito de evitar mencionar el nombre de Edgar Neville. Fue él quien la introdujo en el mundo de Hollywood, y le presentó a las amistades que había forjado unos años antes durante su estancia en Los Ángeles. Pero en esta, como en otras informaciones periodísticas, no parecía oportuno dejar constancia fehaciente de su relación con el director.

Edgar Neville y Conchita Montes se habían conocido en un viaje en tren en la Semana Santa de 1933, cuando él tenía treinta y tres años y ella diecinueve. Luego, en Madrid, iniciaron una relación que los padres de ella, por progresistas que fueran, no veían con buenos ojos. La decisión de cursar un año de estudios en el Vassar College probablemente tenía bastante que ver con ello¹². Él la visitó en Estados Unidos cuando acabó el curso y emprendieron juntos viaje a California en el verano de 1936. Regresaron a Madrid el 13 de julio, el mismo día del asesinato de Calvo Sotelo. El caso es que podrían haber permanecido en Estados Unidos ante la inestabilidad que ya se anunciaba en España y los contactos que Neville ya tenía en Hollywood. Pero, al parecer, motivos familiares y económicos aconsejaron su vuelta¹³.

De lo que sucedió a continuación, ya hemos hablado sucintamente. Pero lo que sí es necesario señalar es que Neville estaba casado y era padre de dos hijos fruto de su matrimonio con Ángeles Rubio-Argüelles, aunque mantenían vidas separadas y en 1936 estaba negociando un acuerdo de divorcio que le permitiría casarse con Conchita Montes¹⁴. Ni el divorcio ni la boda llegarían nunca a tener lugar por razones obvias. Sin embargo, ello no fue óbice para que ambos mantuvieran una larga relación, casi marital, pese a que evitaron compartir un mismo domicilio, lo que según la calificación de la época hubiera sido tachado de amancebamiento. En buena lógica, no era conveniente airear públicamente esa situación, aunque, como veremos, progresivamente fue haciéndose más manifiesta.

Según explicó ya tiempo después Conchita Montes en una entrevista, Neville y ella no llegaron a vivir juntos; lo que no implica que la pareja no mantuviera una convivencia prácticamente cotidiana, y que entrados los cincuenta, ambos dispusieran de sendos pisos

¹² AGUILAR, Santiago y CABRERIZO, Felipe. *Op. cit.* p. 27.

¹³ RÍOS CARRATALÁ, Juan A. *Una arrolladora simpatía...* *Op. cit.* p. 54-64.

¹⁴ BURGUERA NADAL, María L. *Op. cit.* p. 128-129.

en un mismo edificio¹⁵. No obstante, en dicha entrevista Montes dijo que fue ella la que no se atrevió a dar ese paso. Afirma que no podían por la presión de las convenciones sociales, y que fue “un grave error del que ya es tarde para arrepentirse”. No había divorcio, su esposa legítima, de la que estaba ya separado, se oponía... Además, prosigue: “Yo he sido siempre muy independiente. Yo quería vivir sola y por mi cuenta, económicamente independiente, no vivir con nadie”. Asimismo asegura que no tuvo hijos porque “no quería tener bastardos. En parte por mí, en parte por el posible bastardo, que podría luego no gustarle serlo. Entonces era otra época (...) entonces sí importaba, y mi familia y muchas cosas”¹⁶.

Es evidente que la derogación del divorcio por parte del régimen franquista¹⁷ tuvo una incidencia directa en la vida Neville y Montes. De ahí que este fuera un tema subyacente en algunas de sus películas; tal como ya se ha apuntado al analizar *Correo de Indias*, que puede ser interpretada como un alegato en favor del derecho a vivir el amor libremente sin que los individuos hayan de estar sujetos a códigos externos, y, como veremos, en títulos siguientes. Una lectura que no pasaría desapercibida, dado que es fácil suponer que su estrecha y continua colaboración fomentaría la circulación de rumores acerca de su relación.

La única alternativa a la renuncia de la convivencia bajo el mismo techo era el concubinato, mejor tolerado entre las clases populares, y sobre todo rurales. Se corría, no obstante, el riesgo cierto de que el amancebamiento desembocara en un escándalo; aunque se conocían casos de gentes pudientes que daban “ejemplo de mal vivir” y mantenían relaciones extraconyugales¹⁸. A juzgar por sus palabras, Montes nunca se atrevió a dar ese paso y menos aún el de tener descendencia. Aunque tampoco hay que soslayar que

¹⁵ RÍOS CARRATALÁ, Juan A. *Una arrolladora simpatía... Op. cit.* p. 282.

¹⁶ “Autorretrato. Conchita Montes”. TVE. Entrevista emitida el 21 de octubre de 1984 [Fecha de consulta: 09-09-2019] <http://www.rtve.es/alacarta/videos/autorretrato/autorretrato-conchita-montes/4830979/>

¹⁷ En una fecha tan temprana como marzo de 1938, el gobierno sublevado aprobó una ley que derogaba la legislación republicana sobre el matrimonio y declaraba vigente el Código Civil de 1889. Su articulado recogía dos formas de contrato matrimonial, la canónica y la civil. La primera era obligatoria para todos los que profesaran la religión católica, con lo cual optar por la segunda significaba declararse públicamente como apóstata, con lo que ello podía significar en el contexto de la Dictadura. Entre otra serie de restricciones, que privaban a la esposa de su independencia y capacidad jurídica y la sometían a la autoridad del marido, se declaraba como única causa de la extinción del vínculo matrimonial la muerte de uno de los cónyuges, y se derogaba la Ley del Divorcio de 1932. (RUIZ FRANCO, María R. *Op. cit.* p. 35-47).

¹⁸ PRIETO BORREGO, Lucía. *Mujer, moral y franquismo: Del velo al bikini*. Málaga, Universidad de Málaga, 2018. p. 66-69.

esa reivindicación de independencia personal por parte de la actriz, que se ajusta bien a la imagen que de ella se estaba construyendo, fuera un factor de peso en su decisión.

A nuestros efectos, todas estas circunstancias solo son relevantes en cuanto al tratamiento que la prensa concedió a su relación de pareja. Al principio, se ignora por completo la situación, e incluso se tiende a eludir su estrecha relación profesional. Una de las primeras veces que un reportaje los vincula fuera de un plató es con ocasión de su estancia en Roma en un número especial dedicado a la Bienal de Venecia y las relaciones cinematográficas hispano-italianas¹⁹. Cada uno cuenta por separado su experiencia allí, formando el texto dos bloques inconexos, en los que ninguno cita al otro. ¡Hasta el diseño tipográfico del reportaje utiliza el titular para separar sus dos fotografías! Del texto, más allá de la impresión embriagadora que le ha causado Italia, Conchita Montes da una muestra del proceso de “expiación y olvido”²⁰ en el que se encuentra:

“- Es que yo llegué a Roma -dice- por primera vez cuando sólo hacía dos meses de la liberación de Madrid y éste estaba aún sacudiéndose el tono sucio y roto que le dio la dominación marxista. Y, claro, me encontré con una ciudad tan cuidada, tan acogedora, tan amable...”²¹

Edgar Neville formaría parte del grupo de “los arrepentidos” de la gente del cine, de aquellos que militaron en el bando republicano y se pasaron al franquista “desencantados por los excesos revolucionarios”. Además de tener el carnet de Izquierda Republicana, se le acusaba de simpatizar con intelectuales comunistas y de ser contrario tanto a los militantes de la CEDA, a la que consideraba un grupo de beatos, como a los de la Falange, a los que llamaba matones. Fue destinado por el Gobierno republicano a la embajada de Londres, donde se reunió con Montes, y juntos se pasaron al bando sublevado, en el periplo ya comentado. En 1937, Neville se afilia a la Falange. Luego, se le abrió un expediente de depuración, que fue resuelto favorablemente en 1940²². Ello no impide que, por ejemplo, *Primer plano* mantuviera durante un tiempo recelo por su

¹⁹ CASTÁN PALOMAR, F. “Conchita Montes y Edgar Neville hablan de Italia”. *Primer plano* n. 99, 6 de septiembre de 1942.

²⁰ RÍOS CARRATALÁ, Juan A. *Una arrolladora simpatía... Op. cit.* p. 218.

²¹ CASTÁN PALOMAR, F. “Conchita Montes y Edgar Neville hablan de Italia”. *Primer plano* n. 99, 6 de septiembre de 1942.

²² DÍEZ PUERTAS, Emeterio. “La represión franquista... *Op. cit.*”

pasado republicano, que se plasmaba en algunas de las críticas de sus filmes. Si bien, las relaciones eran cordiales y de admiración y respeto²³.

Neville fue uno de “los humoristas del 27” que hicieron un “cálculo de conveniencias” y aceptaron integrarse en el régimen a cambio de “no ensuciarse las manos con las tareas de la represión o la depuración”. Estos gozaron de cierto margen de libertad creativa. En su actitud había una cierta negación de la realidad, al “servicio de una felicidad convertida en una consigna de la época”²⁴. En ese ambiente se movía también Conchita Montes.

Pero sigamos centrándonos en cómo la prensa reflejaba su relación de pareja. Es inevitable que coincidieran no solo en informaciones sobre rodajes en los que ambos participan, sino que las revistas los sitúen y fotografíen juntos en los actos de promoción y estrenos de las películas que comparten, que son casi todas. En estos casos, no se deja entrever mayores vínculos que los que existirían entre cualquier otro director y la protagonista del filme, solo que aquí la reiteración va convirtiendo a Conchita Montes, aunque tampoco se verbalice, en su intérprete preferida, su actriz fetiche, su musa... o como cada cual quisiera calificarla.

Progresivamente la relación se normaliza, e incluso más adelante, se oficializa. En los pies de foto, se pasa a veces del “con” al “acompañado de”, que da idea de que más que haberse allí encontrado, han llegado juntos. Ya no solo asisten a unos mismos eventos debido a obligaciones o circunstancias profesionales, sino también meramente de ocio, aunque también tengan un componente de representación. Los vemos, por ejemplo, en la fiesta del fin de rodaje *El camino de babel* (Jerónimo Mihura, 1945), al que, además del equipo artístico y técnico, acuden personalidades políticas y otros invitados como Neville y Montes, se supone que por su amistad con los hermanos Mihura²⁵. O también en las imágenes rodadas por *No-Do* con ocasión del estreno de *El escándalo*. Entre las estrellas asistentes, Montes aparece junto a Neville en un plano breve, fumando en un público²⁶.

²³ ORTEGO MARTÍNEZ, Óscar. "Cine, realismo y propaganda falangista: Un ejemplo en la revista Primer Plano", en RUIZ CARNICER, Miguel A. *Falange, las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*. Zaragoza, Instituto Fernando El Católico, 2013. p. 394-407.

²⁴ RÍOS CARRATALÁ, Juan A. *Nos vemos en Chicote: Imágenes del cinismo y el silencio en la cultura franquista*. Sevilla, Renacimiento, 2015. P. 146-147.

²⁵ “El último plano de El camino de Babel”. *Primer plano* n. 189, 28 de mayo de 1944.

²⁶ “Cinematografía. Estreno de la película El escándalo”. *Noticiario No-Do* n. 44 A, 1 de noviembre de 1943 (audio no conservado).

Hasta que llegara un punto que su relación adquiere tal carta de naturaleza que ya no requiere explicar, y a nadie le sorprende que se publique una foto de ambos captada en un café de los Campos Elíseos “de vacaciones en París”, tal como se lee en el titular²⁷.

Ahora bien, no hay referencia explícita alguna a una mayor intimidad entre ambos, aunque a veces sí que se dé lugar a un juego de sobreentendidos o a una complicidad entre ellos, que el lector sabría contextualizar. Una de las primeras veces que se detecta esta proximidad es un artículo de *Primer plano* que transcribe una entrevista radiofónica en la que han intervenido. Neville lleva la voz cantante y hace las veces de entrevistador, pero aquello que llama la atención es el clima de confianza que destila la conversación. En un tono de broma, se ríen de los tópicos que rodean a las estrellas y en el último momento juegan a revelar confidencias que no son más que nimiedades, pero en las que el lector puede imaginar que no son simples compañeros de profesión ni siquiera solo amigos.

“- Entonces diré que la flor que más te gusta es esa grande de papel de las verbenas, que termina en los pescantes de los «simones».

- Dilo, si quieres.

- Pues lo digo... Ya está; y ahora nos vamos a la verbena.

- Si ahora no hay.

- No importa; ¿quién nos va a ver?”²⁸

Así concluye la entrevista, pero es más revelador el modo como empieza. Montes ya había expresado en diversas ocasiones su rechazo al tipo de entrevistas frívolas que a menudo se realizaban a las estrellas de cine. Aquí, Neville le da la oportunidad de reiterarlo:

“- VAMOS a ver, Conchita; en la mayor parte de las entrevistas se suele preguntar a la interrogada detalles sobre sus preferencias personales, sus elegidos entre bichos, perfumes y flores; una serie de preguntas que parece ser interesan al público. Tú, ¿qué crees?

- Yo dudo que al público le pueda interesar el que una artista prefiera una rosa a un clavel o un perro a un gato. Tengo la impresión de que es cosa que le trae sin cuidado.

- Entonces, tú, ¿qué crees que puede interesar al público de una artista?

²⁷ MORALES, Sofía y CASTÁN PALOMAR. “Conchita Montes y Edgar Neville de vacaciones en París”. *Primer plano* n. 566, 19 de agosto de 1951.

²⁸ “Edgar Neville entrevista a Conchita Montes ante el micrófono de Radio España”. *Primer plano* n. 176, 7 de febrero de 1944.

- Según como sea ésta; si es una artista lírica, es natural que le guste oíría cantar; si es una bailarina, verla bailar; pero las que somos simplemente actrices, poco tenemos que ofrecer fuera de nuestro trabajo en las películas.
- O sea, que la vida privada...
- Eso no le interesa al verdadero público; sólo a unos maniáticos.
- O tal vez a unos chismosos.
- Eso.”²⁹

Es sencillo interpretar que ambos están reclamando al unísono que se respete su vida privada, probablemente porque se sentían de alguna manera asediados. Sin embargo, hay que hacer notar que jamás se ha incluido a Conchita Montes en los cuestionarios que de tanto en tanto se somete a algunas actrices sobre si tienen intención de casarse o sobre si abandonarían la profesión cuando lo hagan, ni menos aún se la interroga en las entrevistas, ni directa ni de forma sibilina, sobre sus relaciones sentimentales. Probablemente porque ya sabrían la respuesta y también conocerían que, si la respondiera, no podrían publicarla. Como sucedía con Rivelles, la censura moral que aplica el régimen, al tiempo que las presiona, las protege. Su ‘secreto’ puede estar en boca de todos, pero no puede ser sancionado con la solemnidad de la letra impresa, so pena de convertirse en un escándalo.

Resulta lógica, por tanto, a la luz de todo lo anteriormente reseñado la actitud defensiva que Montes adopta ante los periodistas. Pero tampoco hay que descartar por ello que esta crítica hacia la prensa esconda una reivindicación de la profesión de actriz en clave de género. Las preguntas tontas no se formulan a los intérpretes en general, sino solo a ellas. Pretende que se dignifique su trabajo y su persona, y no se las trate como superficiales. Una reivindicación que se hace extensible a las lectoras, que presumiblemente serían a las que se dirigirían estos artículos. A ellas, a las espectadoras, también les interesa el cine en sí mismo, y no solo los perfumes, los colores o las mascotas preferidas de las estrellas.

Ya desde sus primeros contactos con la prensa se había atrevido a criticar abiertamente el trato que las actrices recibían en las entrevistas y se había erigido en portavoz de sus compañeras, aunque no sabemos hasta qué punto ellas la habrían sentido

²⁹ *Ibídem.*

como tal. Pero que indudablemente suenan a una reivindicación feminista, en la que se rebela contra estereotipos de género:

“Luego, sin duda, deben surgir diálogos parecidos sobre qué es lo que desayunamos, nuestro régimen, si nos gusta más el patín o los toros, el fútbol o los merengues, y otras amenidades que poco a poco nos van rodeando de un halo de estupidez que saca lágrimas a los ojos.

Las actrices nos asomamos a las revistas con verdadero pánico, esperándonos lo peor, y cuando nos hacen una interviú, ese pánico llega a su cúspide. «¡Qué me harán decir!», pensamos asustadas, pues a veces le ponen a una en los labios todo lo contrario de lo que ha dicho”³⁰.

Todo ello la convierten en una entrevistada incómoda para los periodistas. Están advertidos de que sus preguntas tendrán que superar un juicio de pertinencia. No es que no vaya a atenderles con corrección, pero sí saben que no obtendrán de ella una complicidad. Además, algunos de ellos podrían sentirse intimidados por su reconocida talla intelectual. Ni cuestiones personales ni banalidades, ¿pero de verdad interesará a nuestras lectoras conocer las preferencias literarias de Montes?, tal vez se preguntarían los periodistas, sin descartar que temieran no poder mantener el nivel intelectual de su interlocutora. Y tampoco se debe olvidar que estamos ante una ‘señora’. Todo ello no son más que divagaciones, porque no podemos ponernos en la piel de los reporteros, pero aquello relevante es que estas eran prejuicios y dilemas que no se les plantearían con casi ninguna otra de las actrices que entrevistarán. Pues ninguna otra podía rivalizar con ella en formación cultural.

10.3 “La moderna Ariadna”

Junto a la inaccesibilidad y la elegancia, el rasgo de la imagen estelar de Conchita Montes que más sobresale, y en buena medida el que aquí más nos interesa debido a su excepcionalidad, es el de ser una mujer culta y formada. No es la única actriz que posee un título universitario. Por ejemplo, Maruchi Fresno es licenciada en Farmacia y Ana Mariscal en matemáticas. Pero en cualquier caso las jóvenes que accedían a la universidad

³⁰ “MONTES, Conchita. “Conchita Montes cuenta su visita a Primer plano”. *Primer plano* n. 53, 19 de febrero de 1941.

en los años treinta y cuarenta no dejaban de ser una minoría perteneciente a sectores económicamente privilegiados.

Durante la República se registró un aumento del número de mujeres que cursaban educación secundaria y universitaria y que ejercían profesiones como la abogacía o la medicina. Sin embargo, el nuevo régimen promoverá el rechazo a la formación intelectual de las mujeres, alegando que “la mujer erudita” era ‘poco femenina’ y no acorde con las necesidades del país. El objetivo había de ser formar ‘buenas esposas’, madres y amas de casa³¹.

La Sección Femenina de Falange mantuvo una posición al respecto contradictoria en diversos aspectos. Apostaba por el modelo de mujer doméstica, pero a la vez reconocía que, por una parte, las madres tenían que disponer de una formación para poder educar a sus hijos, y, por otra parte, que no todas acabarían siendo madres y esposas, y precisarían de medios con los que ganarse la vida. De manera que, aunque fomentara la educación superior entre las mujeres, dejaba claro que no era para competir con los hombres y que no debía dar lugar a la frivolidad ni a la pedantería en la mujer. El ‘intelectualismo feminista’ era menospreciado y se asociaba al republicanismo, pero no resultaba fácil de distinguir del aceptable³². Además, al igual que, como vimos, entre los ideales de feminidad que proponía a sus afiliadas introdujo a las ‘mártires’ de la guerra, también las universitarias eran propuestas como modelo de comportamiento³³.

Durante la década de los treinta, las estudiantes habían pasado de representar el 5,2% del conjunto de alumnos en 1930, al 13,2% en 1940. Este crecimiento se desacelera a lo largo de los cuarenta, de manera que en 1950 solo ha subido al 15,8%. A partir de esa fecha, se iniciará un crecimiento lento pero constante. Pero en los primeros cuarenta, esta proporción incluso se redujo al 5,2%. En estos años, las facultades de Farmacia y Filosofía y Letras son las que incorporan más alumnas. Derecho apenas supera el 2%, aunque tampoco eran muchas más en los treinta³⁴. Exactamente, cuarenta y cuatro alumnas ingresaron en la Facultad de Derecho de la Universidad Central de Madrid en el

³¹ AGULLÓ DÍAZ, Carmen. *Op. cit.* p. 246-247.

³² RICHMOND, Kathleen *Op. cit.* p. 34-37.

³³ OFER, Inbal. "Historical models... *Op. cit.*

³⁴ AGULLÓ DÍAZ, Carmen. *Op. cit.* p. 260-261 y 275.

curso 1930/31, cuando Montes comenzó la carrera, y disfrutó de lo que ella llamó “*snobismo de lo intelectual*” [en cursiva en el original]³⁵.

En los primeros reportajes en los que aparece en las revistas, se informa de que tiene acabado Derecho como una noticia sorprendente. También se cuenta que su vocación era la carrera diplomática, dejando entrever que la abandonó por la de la interpretación. Sin embargo, posteriormente, a la pregunta de qué fue lo que le impidió ser diplomático, ella responderá: “Franco. Franco lo prohibió”. Así fue. La legislación republicana había abierto a las mujeres el acceso a empleos públicos tradicionalmente ejercidos por varones, como el cuerpo diplomático, el registro de la propiedad o las secretarías municipales³⁶. Pero el propósito franquista de ‘liberar a la mujer del trabajo’ también incluía a las que ocupaban lugares de prestigio, y fueron expulsadas de sus puestos en la judicatura, la abogacía del Estado... y el cuerpo diplomático³⁷. Un motivo más que alimentaría esa desafección que la joven Concepción Carro, sentiría.

Durante las primeras décadas del siglo XX, la universidad supuso para las jóvenes selectas de clase media y alta una entrada a un mundo masculino, en el que se establecen relaciones diferentes entre los géneros. Pudo darse un cambio en la percepción mutua, en la que se introdujo un nuevo ideal de pareja entre compañeros³⁸. Probablemente, estas experiencias, junto al apoyo incondicional de Edgar Neville, le abrirían las puertas al círculo escritores, ilustradores o cineastas de la llamada ‘otra generación del 27’. Se trataba de un grupo en el que descollaban nombres como Miguel Mihura, Enrique Jardiel Poncela o José López Rubio, además del de Neville. Probablemente su trayectoria bajo sospecha de connivencia con el franquismo - de hecho la mayoría de ellos apoyaron a los vencedores de la guerra y se declararon antimarxistas-, junto a que principalmente se dedicaran al humor, un género considerado menor, haya contribuido después a oscurecer su repercusión en los medios³⁹. Practicaban, no obstante, un humor no dogmático, a veces surrealista o absurdo, de calidad notable, que alcanzaron “un considerable grado de sofisticación literaria” que desarrollaron a través de la novela, el teatro, el periodismo y

³⁵ AGUILAR, Santiago y CABRERIZO, Felipe. *Op. cit.* p. 18-19.

³⁶ RUIZ FRANCO, María R. *Op. cit.* p. 33.

³⁷ SCANLON, Geraldine M. *La polémica feminista en la España contemporánea (1868- 1974)*. Torrejón de Ardoz, Akal, 1986. p. 321.

³⁸ LLONA, Miren. Entre señorita y garçon... *Op. cit.* p. 145-153.

³⁹ DÍEZ PUERTAS, Emeterio. *Historia social del cine...* *Op. cit.* p. 349.

el cine, y que, en parte, representaron “la pervivencia de la modernidad durante el primer franquismo”⁴⁰.

En aquellos años, los podíamos encontrar en torno a la redacción de la revista *Cámara*, dirigida por uno de sus miembros, Antonio de Lara *Tono*, en la que algunos de ellos solían firmar como colaboradores⁴¹. Pero sobre todo, en el semanario *La Codorniz*, nacido en 1941, bajo la dirección de Miguel Mihura. Una ventana por la que entraba “aire saludable y desmitificador”, que resultó audaz en aquel momento y que consiguió atraer a un gran número de lectores⁴². Participaban asimismo en tertulias intelectuales, a las que se sumaban otros nombres ilustres. En ellas fue admitida Conchita Montes:

“La única mujer tolerada por aquellos solterones misóginos, luego de superar sus iniciales reticencias: supo adaptarse perfectamente al conjunto y, como decían ellos, se portaba con un hombre más. Era un mundo aparte, un universo cerrado, casi hermético, que sobrevivía en el erial de la posguerra alimentándose a sí mismo”⁴³.

Como señala Ana Aguado, es inusual que cuando se habla de la intelectualidad de los años treinta se nombre a las representantes femeninas de la generación del 27, el modernismo o el surrealismo, en una visión masculinizada de la creación cultural⁴⁴. En este caso, nos podríamos hallar ante un factor añadido al silenciamiento o postergación de su figura: su relación sentimental con Neville. Es frecuente que las parejas de hombres famosos hayan tenido dificultades para obtener el reconocimiento público que merecían, debido que solían quedar tapadas por la sombra del varón⁴⁵. Sin embargo, no parece que fuera este el proceder de Neville respecto a Montes, que a menudo expresa admiración hacia ella como una mujer inteligente y la dota en sus películas de un fino sentido de humor⁴⁶.

Entre ambos se apreciaba una simbiosis profesional. Cabe pensar que la personalidad arrolladora de Neville arrastraría la figura de Montes. Y en parte es así. Su carrera va unida a la de él, y casi siempre con él en el papel de director. Es innegable que Neville es

⁴⁰ BENET, Vicente J. *El cine español: Una historia cultural...* Op. cit. p. 182.

⁴¹ NIETO FERRANDO, Jorge. *Cine en papel...* Op. cit. p. 147-148.

⁴² MARTÍN GAITE, Carmen. Op. cit. p. 74-77.

⁴³ MOREIRO, Julián. Op. cit. p. 241. Cabría añadir otro nombre femenino en este microcosmos masculina: Mercedes Ballesteros, quien como colaboradora de *La Codorniz* firma con el seudónimo de la Condesa Alberta (AGUILAR, Santiago y CABRERIZO, Felipe. Op. cit. p. 56).

⁴⁴ AGUADO, Ana. "La experiencia republicana..." Op. cit. p.173.

⁴⁵ EXPÓSITO GARCÍA, Mercedes. Op. cit. p. 252-253.

⁴⁶ LABANYI, Jo. "Feminizing the nation..." Op. cit. p. 168.

su mentor, quien le abre las puertas tanto del mundo del espectáculo como de la intelectualidad. Pero su relación no es simplemente la de un artista y su musa. Ella no aparece como una mujer-florero ni como su comparsa, sino que conserva una entidad y una identidad propia, que él así reconoce, y que cobra aún mayor relevancia por un ambiente que presiona hacia la subalternidad femenina y por desarrollarse junto a una figura tan emblemática y de fuerte personalidad como Neville. Pero la sensación que transmiten es que cada uno mantiene su propia parcela de actuación. Ella no queda desdibujada tras la dirección de Neville, conserva su agencia. A menudo aparecen como colaboradores, como un equipo en el que cada cual tiene un cometido asignado. Él mismo así lo reconoce en público y alaba los valores de Montes en diversos ámbitos. Apenas hablan uno sobre el otro más allá de aspectos profesionales. Oficialmente no son pareja sentimental y no existe entre ellos el reparto de roles que habría esperar en un matrimonio. Se puede comparar con el caso de Rosita Yarza y José María Seoane, en el que ella adopta una posición claramente subordinada y asume las tareas domésticas y de cuidado de los hijos. Pero nunca es así con Montes, quien ni es madre ni esposa, y queda, además, eximida por condición social de este tipo de obligaciones.

Más adelante tendremos ocasión de comprobar cómo a su faceta como intérprete sumará la de guionista cinematográfica y la de traductora y adaptadora de obras de teatro. Asimismo, ejerce un ‘activismo’ intelectual, que queda reflejado en las páginas de los periódicos. Pronuncia conferencias sobre temas diversos. Igual diserta sobre su profesión de actriz que sobre pintura o literatura. En *La Codorniz* da salida a su vocación literaria y periodística; pero sobre todo será reconocida como la artífice del Damero maldito. Un pasatiempo cultural, en el que se tiene que responder a definiciones y trasladarlas a un panel según unas claves numéricas, y que dan como resultado final una cita literaria o de pensamiento. Era una variación de un juego que Montes conoció durante su estancia en el Vassar College y que en España fue una novedad que alcanzó un éxito enorme. Su autoría se mantenía en el anonimato y mucha gente pensaba que el creador de tales acertijos debía de ser un venerable académico⁴⁷.

La revelación de que Conchita Montes, mujer y actriz, era la creadora del Damero maldito creó una gran conmoción en la prensa especializada:

⁴⁷ AGUILAR, Santiago y CABRERIZO, Felipe. *Op. cit.* p. 56-57.

“Yo sé muy bien que es una tontería; pero desde que supe que Conchita Montevalor auténtico de nuestro cine -era la creadora de ese Damero maldito que tan frecuentemente nos suele llevar por la calle de la amargura, la he tomado un respeto y una admiración que deja chiquito al que siento por Manolete”⁴⁸.

Primer plano se adjudica haber lanzado la primicia de la noticia. Le dedica un reportaje a doble página en el que afirma: “Toda la gracia y el misterio de «El damero» es obra suya. Una cultura tan extensa como actual; una fina inquietud intelectual, valores latentes en su formación.” Pero aquello que realmente se destaca es que sea una mujer la creadora de este popular entretenimiento de *La Codorniz*, que ha patentado; puesto que se daba por supuesto que dada su complejidad y el nivel cultural que exigía solo podía ser obra de un hombre. Una creencia errónea que ella dice que observaba “muerta de risa”⁴⁹.

En ese mismo número se anuncia que en Navidad saldrá a la venta un libro homónimo con una colección inédita de dameros. El volumen está prologado por Adriano del Valle, director de *Primer plano* y poeta de la generación del 27. Un fragmento de ese texto, titulado “Conchita Montes, o la moderna Ariadna”, aparecerá luego publicado en el semanario y en la página tercera del diario *ABC*. Insiste en la excepcionalidad de la autoría femenina y con una prosa laudatoria y recargada se dirige a ella como:

“Julieta modernísima en su gran alcoba de celuloide, Conchita Montes, heroína de nuestras pantallas, siempre tendrá un aire de reina de Saba dándole jaque al Salomón complicado de los Proverbios. Con su aroma sutilísimo y oriental, he aquí un corazón desnudo, cálido y palpitante como un pájaro, núbil y alegre, perfumado de almizcle, víscera etiópica que fue [sic] el epicentro del amor en el melodioso cantar milenario”⁵⁰.

La fotografía de Montes que acompaña el artículo parece jugar a la contra de esa glosa a la mujer intelectual, pues viste un elegante vestido de noche sin mangas, bella, activa y seductora, formando un mensaje conjunto que podría ser interpretado como que la feminidad no es contraria a la inteligencia en la mujer, y contra los llamados tanto al

⁴⁸ DE DIEGO, Juan. “El veraneo de las estrellas”. *Primer plano* n. 199, 6 de agosto de 1944.

⁴⁹ “Conchita Montes es la autora de «El damero maldito»”. *Primer plano* n. 159, 31 de octubre de 1943.

⁵⁰ DEL VALLE, Adriano “Conchita Montes, o la moderna Ariadna”. *Primer plano* n. 197, 23 de julio de 1944; *ABC*, 25 de mayo de 1944.

sentido del pudor, la prudencia y el recato como a que el estudio resta encanto a la mujer y la hace menos atractiva para el hombre⁵¹.

Su formación intelectual encuentra una materialización y un alcance indiscutible. A pesar de que su caso pueda ser tomado como una excepcionalidad, adquiere valor de reivindicación pública de las capacidades femeninas, más allá de sus atributos tradicionales. Representa una ruptura de estereotipos de género y se puede erigir como modelo que anime a otras mujeres a seguir una actividad intelectual y coronarla con éxito. Además, no se trata de una escritora de novelas románticas o de contenidos dirigidos a mujeres que triunfa entre un público femenino, sino que se da por supuesto que buena parte de los aficionados al Damero maldito son hombres, que ahora caen rendidos ante una evidencia tal vez incómoda.

Ante los múltiples elogios que recibe, no solo por su carrera cinematográfica, sino por su vertiente intelectual, Conchita Montes adopta una actitud de modestia, que suena un tanto falsa, como obligada a acatar unos códigos de comportamiento que de alguna manera ha transgredido. El ejemplo más claro lo hallamos en la transcripción de una entrevista radiofónica publicada por *Primer plano*. El periodista advierte desde el inicio que no le quiere hacer una interviú sino hablar sobre literatura, a lo que ella responde en el tono ya apuntado: “No tengo inconveniente en contestar a tus preguntas, pero mis opiniones son sólo las modestísimas ideas de una simple aficionada a leer”. Sin embargo, a lo largo de la entrevista revela un hondo conocimiento de literatura. Cuando es interrogada sobre un escritor, siempre dice conocerlo, haberlo leído y tener una opinión formada sobre él. En algún caso, incluso aduce que su opinión no es muy válida porque ha leído su obra traducida y no el original, lo que denota no solo su conocimiento de idiomas sino un punto de exquisitez intelectual. Opina sobre las vanguardias, la Generación del 98, el teatro, novelistas extranjeros, etcétera. Entre los españoles, alaba a Ortega y Gasset y Camilo José Cela. O cita a escritoras como Katherine Mansfield, Virginia Wolff y Rosamond Lehmann, para sentenciar que “las mujeres están bien representadas en la literatura inglesa”. Un intelectualismo en absoluto diletante, que, en una mujer, sería juzgado por algunos como esnobismo o pedantería, por más que acabe la entrevista con otra profesión de humildad, que en cambio puede ser leída como una irónica soflama feminista:

⁵¹ PINILLA GARCÍA, Alfonso. *Op. cit.* p. 153-179.

“Como he dicho al principio, soy una modesta lectora de lo que escriben los demás. Las ideas nuevas y las sugerencias salvadoras las tienen que tener ellos: los autores, los escritores y los poetas. A las mujeres que no escribimos más que de vez en cuando, sólo nos queda leer y sonreír”⁵².

En un número posterior del semanario, la periodista Sofía Morales la visita en su casa. De su hogar escribe que es “bello, simpático y acogedor” y de su porte que “viste un elegantísimo conjunto azul marino” y que esta “distinguida actriz” nunca lleva el mismo peinado dos días seguidos”. La encuentra haciendo sus dameros y compara esta tarea con las labores domésticas: “Conchita Montes se encontraba haciendo sus «costuras». Bordando uno de esos cañamazos que hacen quedarse calvas a las gentes (...) Realiza sus trabajos literarios como si se tratara de una labor casera; como si bordara o hiciera vainicas”; si bien eso no quita para que nos asegure que “le distrae muchísimo hacer «tricot»”. Le gusta poco salir, cosa que a la periodista no le extraña, dado que en su hogar “todo es bello y confortable”. Aunque la apreciación más jugosa es “que le molesta muchísimo que por culpa de su biografía la crean una pedante. Una biografía en la que han trabajado a destajo ella y el Destino”⁵³. Es decir, nadie le ha regalado nada sino que su éxito es resultado del esfuerzo. Una puya que tal vez iría dirigida a los que la vieran como una burguesita pretenciosa o un producto manufacturado de Neville. Ella se reivindica a sí misma ante otra mujer, en un texto en el que las metáforas domésticas que utiliza la periodista no son inanes. Ambas son mujeres que se abren camino en un ámbito público regido por hombres, si bien la reportera deja traslucir un reproche de clasismo hacia su entrevistada.

Conchita Montes no es la única mujer del estrellato español a la que se atribuye un talento intelectual y literario. Quizá sea Josita Hernán el ejemplo más próximo. Tenían exactamente la misma edad, aunque Hernán había comenzado su carrera artística en tiempos de la República. Sin embargo fue *La tonta del bote* (Gonzalo Delgrás, 1939) la película que la lanzó al estrellato. Aquí formaba pareja con Rafael Durán, con quien repetiría en otros títulos de éxito. Demostraron tener una química especial en la pantalla, sin embargo *Primer plano* filtraba que mantenía un romance con otro de los grandes galanes de la época, Armando Calvo. Como solía suceder, cuando llegó la ruptura, se

⁵² FERNÁNDEZ FLOREZ, Darío. “Conchita Montes al micrófono. La voz del cine en la radio”. *Primer plano* n. 190, 4 de junio de 1944.

⁵³ MORALES, Sofía. “Entrevista sin preguntas a Conchita Montes”. *Primer plano* n. 243, 10 de junio de 1945.

optó por dejar de informar de la misma manera que hasta entonces se había insuflado entre el público esta historia romántica. El título de Josita Hernán que obtuvo una mayor popularidad fue *Ella, él y sus millones* (Juan de Orduña, 1944), también con Durán. Una comedia de enredo que idealiza el amor conyugal pero que también permitía una lectura de “evasión subversiva”, en la que sus protagonistas femeninas escapaban de la austeridad moral y vital que propugnaba el régimen, e incluso alentaba ciertas formas de rebeldía ante la autoridad familiar⁵⁴.

Poco después Josita Hernán abandonó la interpretación para dedicarse a escribir novelas y poesía, como su madre, así como a otras actividades artísticas como la pintura o a ejercer de locutora en la radio. Posteriormente, se instalará durante unos años en París como profesora de lengua española en el Conservatorio de Arte Dramático, para regresar más tarde a España y realizar papeles esporádicos en el teatro⁵⁵. Tenemos constancia de que en 1950 sustituyó a Conchita Montes en la obra *Tu mujer y mi mujer* cuando esta cayó enferma, y que “a pesar de los escasos ensayos logró una impecable y admirable actuación”⁵⁶. Trayectorias similares que casualmente se entrecruzan.

En los primeros cuarenta, al igual que ocurría con Montes, causaba fascinación entre la prensa su carácter intelectual y los periodistas mostraban su satisfacción por poder preguntarle sobre cuestiones trascendentes y no banales, como sus perfumes o flores preferidas. Se destacaba a menudo que es una mujer culta e inteligente, y asimismo otra significativa coincidencia con Montes es su carácter independiente. No contrajo matrimonio, aunque decía que no por “falta de vocación para casada”, y llegado el momento quería “un marido aficionado a la música, a la literatura y a la pintura”⁵⁷.

Pero Hernán no llegó a alcanzar el estatus de intelectual que se le otorgó a Conchita Montes. Independientemente del diferente nivel de sus respectivas obras, en Montes coinciden tres características de excelencia que la convierten en excepcional. En primer lugar, la derivada de su condición de estrella, con todos los atributos que hemos ido desgranando. En segundo lugar, su producción artística y literaria. En tercer lugar, su pertenencia a la clase social alta. Todo ello permite que cultive y se maneje bien en

⁵⁴ RINCÓN DÍEZ, Aintzane. *Op. cit.* p. 77-101.

⁵⁵ AGUILAR, Carlos y GENOVER, Jaume. *Op. cit.* p. 271-272.

⁵⁶ MARQUERIE, Alfredo. “Estreno de “Tu mujer y mi mujer”, de Somerset Maugham, en el Benavente”. *ABC*, 14 de mayo de 1950.

⁵⁷ DE DIEGO, Juan. “Los que se encuentran en edad de merecer”. *Primer plano* n. 273, 6 de enero de 1946.

círculos de amistades entre los que se encuentran José Ortega y Gasset, Gregorio Marañón, Eugenio D'Ors, el pintor Zuloaga o el ilustrado torero Juan Belmonte, por no mencionar diversas estrellas de Hollywood.

Por supuesto, que el retrato quedaría incompleto si no se añadiera un cuarto elemento: su relación con Edgar Neville que, en nuestro caso, es el que nos devuelve a la casilla de salida, a las películas como primer texto a analizar en la construcción de la imagen de la estrella.

Capítulo 11. El carnaval de la vida: Comedias sutiles, un drama existencialista y ascenso al Olimpo del teatro (1945-1957)

Es a partir de mediados de la década cuando la filmografía de Conchita Montes se adentró por terrenos más complejos y sutiles. Es ahora cuando protagoniza sus mejores filmes, bajo la dirección de Edgar Neville. *La vida en un hilo* y *Domingo de Carnaval* nos presentan a una actriz ya madura, que encuentra su forma de expresión más genuina en la comedia inteligente. A través de sus diálogos y de sus gestos sabe transmitir la carga crítica, y también erótica, que contienen estas películas tras su juego de máscaras.

Acto seguido, por dos ocasiones, demostraría su gran capacidad de determinación, aunque no siempre con iguales resultados. Se empeñó en llevar a la pantalla la galardonada novela de Carmen Laforet *Nada*, en un complicado descenso a las heridas causadas por la reciente Guerra Civil del que no salió completamente indemne. Su segundo reto personal la coronó como una gran dama del teatro español, aunque al precio de ir abandonando progresivamente su carrera cinematográfica.

11.1 “La Katharine Hepburn a la española”

En abril de 1945, se estrena *La vida en un hilo* (Edgar Neville, 1945)¹[fig. 18], que la crítica y el público acogieron como una grata sorpresa, en la que destacaron la originalidad del guion². No parece necesario abundar demasiado en el argumento de esta cinta tan conocida, sino que es más oportuno analizar los aspectos de la trama que inciden en la construcción del personaje que interpreta Conchita Montes y, por ende, de su imagen como estrella.

El encuentro de Mercedes (Conchita Montes), una viuda todavía joven que regresa a Madrid tras cumplir tres años de luto, con Madame Dupont (Julia Lajos), una pitonisa que no adivina el futuro sino lo que pudo haber pasado y no fue, da pie para plantear una comedia sobre las segundas oportunidades en la vida. En la real, Mercedes se casó con Ramón (Guillermo Marín), un ingeniero de caminos al que conoció en una floristería de Madrid. Es un prohombre de una ciudad de provincias, donde se instalan los recién

¹ Fecha de estreno en Madrid: 26 de abril de 1945. 11 días en cartel (HUESO, Ángel L. *Op. cit.* p. 413-414).

² MÉNDEZ-LEITE, Fernando. *Historia del cine español vol. I*. Madrid, Rialp, 1965. p. 483.

casados. Las tensiones de la convivencia diaria de la pareja junto a las tías solteras del marido sirven a Neville para confrontar el mundo de la gran ciudad con el de provincias, la modernidad con la tradición fatua, el ansia de libertad con la represión moral [Fig. 16].



Fig. 18

La inteligente y alegre Mercedes se siente atrapada en este ambiente opresivo en el que su voluntad es anulada y tiene que sufrir los comentarios pacatos de las tías, que censuran con severidad cualquier atisbo de comportamiento diferente en los otros, aunque esté basado en maledicencias y mentiras flagrantes. Viven en una casa fea, con muebles horribles, que apenas abandona y que le resulta ajena, y en la que no le permiten transformar nada porque se impone el mantenimiento de la tradición, aunque no esté justificada. Los días son tediosos y monótonos para Mercedes. Un aburrimiento total, en el que además debe soportar a gentes ridículas e hipócritas, ordinarias en su extrema cursilería [fig. 19].

Se intuye, además, que Mercedes padece una sexualidad constreñida e insatisfecha. Comenzando por el mismo fracaso de la noche de bodas, para la que ella se ha arreglado con cuidado, pero en la que unas botas ajustadas impiden que él pueda siquiera quitarse los pantalones. Aquella casa provinciana podría funcionar como una metáfora de la moralidad nacionalcatólica de los cuarenta, en la que Conchita, en consonancia con la imagen de independencia que de ella proyectan los medios, resultaría un elemento extraño y discordante, que enfatizaría cuanto había allí de ridículo y castrante.

El público comprende que la boda de Mercedes fue un error. Ella es desdichada y la muerte del marido, asimismo grotesca, sería como una liberación. Por eso la viuda acoge entusiasmada el juego que le propone Madame Dupont. Le hace soñar con una felicidad imposible, con un tren que perdió. Porque Mercedes descubre el reverso de la moneda en la vida que no tuvo y que la pitonisa le muestra. Aquel día en la puerta de aquella floristería, se desvaneció la oportunidad de conocer a otro hombre que la hubiera

hecho feliz. Miguel (Rafael Durán) es un escultor divertido y ocurrente, todo lo contrario del serio y aburrido de su difunto esposo [fig. 20]. Un artista encantador, pero pobre. Con él se establece un juego de seducción, una tensión sexual que se expresa mediante roces y gestos; pero que como es una fabulación que se da solo en un espacio imaginario, evita los reparos que la censura opondría a un feliz adulterio³. No obstante, hay momentos en que ambos universos paralelos se funden y se confunden, como, en la secuencia de la boda, cuando los novios son intercambiados en un salto de plano o cuando en una sala de fiestas a la que Mercedes acude con Miguel, acaba bailando con Ramón⁴.



Fig. 19



Fig. 20

Las conversaciones y las situaciones de enredo que propicia el artista también esconden cargas de profundidad. Por ejemplo, en la secuencia en que fingen ser un matrimonio y se ven obligados a pasar una noche en una misma habitación. No compartirán cama, pero un episodio que desde una óptica conservadora resultaría embarazoso, aquí se torna divertido y estimulante. La crítica a esa mojigatería que resulta insufrible se explicita bien cuando el escultor le enseña una obra suya que ha llamado *La bella durmiente*: “Un desnudo de mujer, bajo manta”, según sus propias palabras, que ironiza contra la represión absurda hacia las representaciones del deseo⁵.

El filme propondría así una “evasión rebelde”, una huida del presente hacia un mundo inalcanzable, liberal, culto, sin prejuicios, que se configuraría como enfrentado a los valores oficiales del franquismo⁶. Esa contraposición entre los dos mundos puede ser interpretada de diferentes maneras. En el sentido apuntado, Steven Marsh se fija en los dos protagonistas masculinos y entiende que representan las dos Españas. Uno, la

³ DE LUCAS, Gonzalo. *Op. cit.* p. 55-67

⁴ AGUILAR, Santiago. *Edgar Neville: Tres sainetes criminales*. Madrid, Filmoteca Española, 2002. p. 130.

⁵ DE LUCAS, Gonzalo. *Op. cit.* p. 55-67.

⁶ RINCÓN DÍEZ, Aintzane. *Op. cit.* p. 85-86.

bohemia, liberal y cosmopolita; el otro, la aburrida, provinciana y atrasada debido al peso católico. Entre ambas, una Mercedes indecisa se queda atrapada en la ambivalencia⁷. Jo Labanyi parte de que la película es una reformulación de las convenciones visuales del cine negro para realizar una crítica social con un propósito de comedia. Señala que no son aquí las ansiedades del héroe masculino, como en el *film noir*, aquello que se representa, sino la exposición de modelos positivos y negativos de feminidad. El rechazo que los personajes provincianos expresan hacia los valores burgueses por el placer plasma el conflicto entre la represión moral del momento y el ansia de libertad, que encarna Mercedes⁸.

Diversos investigadores ya han observado que uno de los temas principales de la película es el del fracaso de una relación sentimental y la posibilidad de emprender otra nueva. “Una tácita y hábil defensa del divorcio”⁹, en definitiva, que ya estaba latente en *Correo de Indias*. Donde esta posibilidad existía, cuyo mayor exponente era Estados Unidos, con una amplia resonancia a través del altavoz de las películas de Hollywood y los romances y rupturas entre sus estrellas, el divorcio aparecía como una solución transparente ante la muerte de la pasión. Tras este trago amargo, los individuos se podían volver a casar y fundar una nueva familia y hogar, sin el sentido del pecado que se arrastraba en la mayoría de los países europeos¹⁰. Una tesitura que en el terreno cinematográfico dio lugar, especialmente en los años treinta y cuarenta, a lo que Stanley Cavell ha llamado “la comedia de enredo matrimonial”¹¹, en la que el objetivo de los personajes es la búsqueda de la felicidad en sí misma, y no la formación de una familia o la maternidad. La estructura ya no es la de chico encuentra chica, la pierde y la recupera; sino que aquello que tiene que ser salvado es el matrimonio, amenazado por el divorcio. Se parece, pero no es igual. El énfasis recae en el personaje femenino, normalmente una mujer sofisticada y enérgica, que dispone de la capacidad tanto de elegir con quién casarse, como de rectificar, llegado el caso.

⁷ MARSH, Steven. *Op. cit.* p. 41-42.

⁸ LABANYI, Jo. "Feminizing the nation..." *Op. cit.* 179-180.

⁹ RÍOS CARRATALÁ, Juan A. *Una arrolladora simpatía...* *Op. cit.*

¹⁰ DE GRAZIA, Victoria. *El imperio irresistible...* *Op. cit.* p. 527

¹¹ Ejemplos de este género serían *Las tres noches de Eva* (*The Lady Eve*, Preston Sturges, 1941), *Sucedió una noche* (*It Happened One Night*, Frank Capra, 1934) o *La costilla de Adán* (*Adam's Rib*, George Cukor, 1949) (CAVELL, Stanley. *La búsqueda de la felicidad: la comedia de enredo matrimonial en Hollywood*. Barcelona, Paidós, 1999).

En España, esta situación se resuelve en la película de un modo quimérico, con la posibilidad fantástica de vivir una nueva vida. El matrimonio se puede romper en la ficción, aunque finalmente tendrá implicaciones efectivas en la realidad. Como en las cintas americanas, para evitar las consiguientes complicaciones, la pareja no tiene descendencia, lo cual es ya una anomalía en la ‘misión’ procreadora asignada por el franquismo al matrimonio, pero que aquí limita su mensaje subversivo. En cualquier caso, no pasa desapercibida su reivindicación de las segundas oportunidades, que es más transgresora porque quien la lleva a cabo es una mujer. El régimen había ya sancionado la doble moral vigente en la sociedad franquista en la propia legislación, en la que las disposiciones sobre el adulterio eran un buen ejemplo¹². El estado civil de Neville, autor también del guion, impedía formalizar legalmente su relación con Conchita Montes, que con el paso del tiempo a nadie se le escaparía. Pero no escoge como *alter-ego* a un actor, sino que le otorga a Montes la capacidad de convertirse en adalid de una causa en la que ella también es víctima. La comparación de la actriz con Katharine Hepburn parece justificada¹³, en cuanto que comparte algunos de los rasgos de la estrella norteamericana, como ser una mujer fuerte, independiente, liberal, inteligente... y pareja de un hombre casado y con hijos. Fue igualmente inusual la discreción con que los medios trataron su relación extramatrimonial con Spencer Tracy, sobre la que también se especula que se trataba de una íntima camaradería que servía para ocultar la homosexualidad de ambos¹⁴.

¹² Con la derogación de la legislación republicana sobre el matrimonio civil y el divorcio se institucionalizó esta doble moral, que depositaba toda la autoridad sobre el ‘cabeza de familia’, a la vez que sancionaba moral y penalmente de forma desproporcional el delito de adulterio según lo cometiera la esposa o el marido. En la práctica, el masculino era aceptado como un rasgo inherente de la virilidad (AGUADO, Ana. "Una cultura en guerra más allá de la cotidianeidad (1936-1939)", en AGUADO, Ana y RAMOS, María Dolores. *La modernización de España (1917-1939). Cultura y vida cotidiana*. Madrid, Síntesis, 2002. p. 223-286. esp. 278). Esta severidad asimétrica, según la tipificación del delito en 1942, solo castiga al varón cuando “se practica de forma habitual en la casa conyugal con escándalo público”. E incluso durante años se volvió a dar vigencia al derecho del marido a matar a la mujer adúltera y a su amante si los sorprendía durante el acto. Una reparación de la honra que era solo castigada con unos meses de destierro (DOMINGO, Carmen. *Op. cit.* p. 129-130).

¹³ Ríos Carratalá atribuye la “acertada caracterización” de Katharine Hepburn a la española” a José Carlos Mainer (RÍOS CARRATALÁ, Juan A. *Una arrolladora simpatía...* *Op. cit.* p. 57-58), mientras que en la biografía de Aguilar y Cabrerizo se afirma que era una definición “que terminaría haciendo fortuna entre el público” (AGUILAR, Santiago y CABRERIZO, Felipe. *Op. cit.* p. 72).

¹⁴ KEIL, Charlie. "Cary Grant and Katharine Hepburn: Domesticated Mavericks", en GRIFFIN, Sean. *What dreams were made of: Movie stars of the 1940s*. New Brunswick, Rutgers University Press, 2011. p. 192-217.

No obstante, el personaje de Mercedes no escapa de la concepción de que el destino de toda mujer es el matrimonio, como una de las categorías positivas en las que se inscriben a los papeles femeninos en los cuarenta¹⁵. Parece renunciar a su independencia, personal y económica, y de soltera se presenta así: “De ocupación profesional, nada (...). Soy la felicidad en el hogar de mis padres”. Ahora bien, no está claro que el objetivo de esa boda sea la de formar una familia y ser madre, sino que es la pareja la que se revaloriza en sí misma, el lugar donde hallar la felicidad, siguiendo la línea de argumentación de Cavell.

La vida en un hilo supone para Conchita Montes un cambio de registro, en el que encontrará su lugar más idóneo. En *Café de París* ya había dado los primeros pasos en la comedia, pero la mayoría de las situaciones cómicas recaían en los excéntricos personajes secundarios¹⁶. Las críticas periodísticas son buena prueba del excelente encaje de la actriz en el género, como muestra, entre otras, la de *ABC*: “Conchita Montes es una actriz de dúctil talento. En ella se da esa difícil naturalidad que sabe eludir toda rigidez o dureza interpretativa. Su actuación solo elogios merece”¹⁷.

Neville no desaprovechó el tirón del filme e inmediatamente inició el rodaje de *Domingo de carnaval* (Edgar Neville, 1945)¹⁸. De nuevo con Montes, en otra comedia, aunque con una caracterización del personaje bien diferente. Ahora abandona los ambientes burgueses y elegantes, aunque no completamente sus maneras distinguidas, y se transmuta en una vendedora del Rastro, en una chulilla madrileña de origen popular.

El asesinato de una prestamista durante las fiestas de carnaval pone en marcha una intriga policiaca que no es más que una excusa para una comedia costumbrista que mira hacia el sainete y la zarzuela y se inspira visualmente en la obra del pintor expresionista José Gutiérrez Solana. La propuesta de Neville de abandonar los ambientes lujosos y centrarse en el Madrid castizo no es fortuita. En la cultura popular pretende hallar las esencias de la identidad nacional y la fuerza de su cohesión. En *Domingo de carnaval* dibuja una “ficción de unidad y armonía”, aunque su mirada sea paternalista, nostálgica

¹⁵ BERTHIER, Nancy. *Op. cit.* p. 33-40.

¹⁶ AGUILAR, Santiago y CABRERIZO, Felipe. *Op. cit.* p. 85.

¹⁷ RODENAS, Miguel. “Estrenos en los cines. Capitol: «La vida en un hilo»”. *ABC*, 27 de abril de 1945.

¹⁸ Fecha de estreno en Madrid: 22 de octubre de 1945. 14 días en cartel (HUESO, Ángel L. *Op. cit.* p. 125).

e idealizada. A pesar de que sitúa la trama unas décadas atrás, no pudo evitar las acusaciones de tener veleidades ‘frentepopulistas’¹⁹.

Pero al margen de estas consideraciones, aquello que nos resulta útil observar es que este ambiente plebeyo y carnavalesco permite representar una transgresión más efectiva de los roles sexuales²⁰. Nieves (Conchita Montes) para intentar exculpar a su padre de la acusación de asesinato, se disfraza de don Juan Tenorio y de esta guisa se enfrenta a espadaños a los verdaderos criminales. A diferencia de la utilización habitual del travestismo como un recurso para humillar y mofarse del personaje, aquí cumple la función de proporcionarle una máscara con la que ocultar su identidad. La cuestión no es irrelevante, pues hay que recordar que ese mismo año Ana Mariscal provocó una fuerte polémica al ser ella quien encarnó al Tenorio con su compañía teatral²¹.

El disfraz de Nieves resulta igualmente subversivo. Ella se erige en la heroína, a la vez que desmitifica la figura del ‘burlador de Sevilla’ como paradigma de seductor arrogante. Realmente no necesitaba ropas masculinas para hacer una demostración de arrojo y determinación. Ya desde su primera aparición se revela como una mujer valiente y decidida, que no duda en enfrentarse a Matías (Fernando Fernán Gómez) el policía encargado de investigar el caso. Por la noche, se adentra sin temor en el escenario del crimen, donde es atacada por otro intruso [fig. 21]. Y a la noche siguiente, tampoco duda en flirtear con el presunto jefe de la banda para obtener información [fig. 22].



Fig. 21

A esta fiesta acude acompañada de otra vendedora del Rastro, a quien da vida Julia Lajos. Por tercera vez, las dos actrices despliegan una gran química y complementariedad

¹⁹ DAPENA, Gerard. "Domingo de carnaval: Un cine de diversión y crimen". *Secuencias: Revista de Historia del Cine* n. 14 (2001) 29-39.

²⁰ LABANYI, Jo y ZUNZUNEGUI, Santos. *Op. cit.* p. 83-104.

²¹ AGUILAR, Santiago. *Op. cit.* p. 168-169.

en la pantalla. Una suerte de pareja cómica al estilo de Laurel y Hardy, entre la gamberra, gruesa y “gorgojeante” Lajos y la estilizada, elegante y aguda Montes²². En este y en otros títulos, se le podría aplicar a Julia Lajos la calificación de *unruly woman*²³, que ya introdujimos anteriormente en el análisis. Ella sí que se ajusta bien a las características con que Kathleen Karlyn Rowe define a este tipo de personajes propios de la comedia: excesiva, entrada en carnes, jocosa, ruidosa, rebelde, y que manifiesta una clara voluntad de subvertir el orden patriarcal. Se comporta sin respetar las normas del decoro, con una liberalidad incluso sexual. Su paso por la fiesta es un delirante desafío a la autoridad, protegida por el anonimato inverosímil que le proporciona un antifaz y el envalentonamiento del alcohol. Si en *La vida en un hilo* su Madame Dupont había sido el impulso que necesitaba Montes a dar el paso hacia su liberación, en *Domingo de carnaval* es la compañera jaranera que ejecuta las maniobras de distracción que permiten a Nieves llevar a cabo sus planes [fig. 23].



Fig. 22



Fig. 23

Ella siempre lleva la iniciativa por delante del comisario Matías, tanto en la resolución del crimen como en la tensión sexual que desde el primer instante se adivina entre los dos protagonistas. Unos diálogos veloces y una gestualidad muy dinámica son sus armas de seducción, si bien los signos expresados a través de su cuerpo resultan más difíciles de detectar porque, para soslayar la censura, se recurre en buena medida a planos bastante abiertos. De igual manera, los diálogos eróticos se disimulan con un costumbrismo teatralizado y “se construye una relación de atracción a través del rechazo”. La ambientación popular, más aún en un escenario carnavalesco, permite que el deseo y el erotismo formen parte de esta celebración de la vida²⁴ [fig,24].

²² AGUILAR, Santiago y CABRERIZO, Felipe. *Op. cit.* p. 85.

²³ KARLYN, Kathleen R. *Op. cit.*

²⁴ DE LUCAS, Gonzalo. *Op. cit.*



Fig. 24

En esta historia hallamos a la Conchita Montes más abiertamente seductora. Nos remite a la imagen de la estrella que estuvimos analizando en las portadas y en los retratos publicados en las revistas. Ahora la podemos descubrir también en un lugar intermedio entre el *on screen* y el *off screen*: los carteles cinematográficos publicitarios. En la mayoría de los afiches que sirven a la promoción de *Domingo de carnaval* un retrato de busto en escorzo de Conchita Montes ocupa toda la superficie del papel. Va disfrazada de zíngara, tal como acude a la fiesta de la noche. De la paleta de colores destaca el rojo del antifaz y de sus labios bien contorneados. El pelo, suelto y negro, y sobre la camisa blanca, un voluminoso collar de vueltas dorado. Todos los elementos, que arropan una mirada que se pierde en un punto indefinido o imaginario, componen una sensación de misterio y sutil erotismo [fig, 25].



Fig. 25

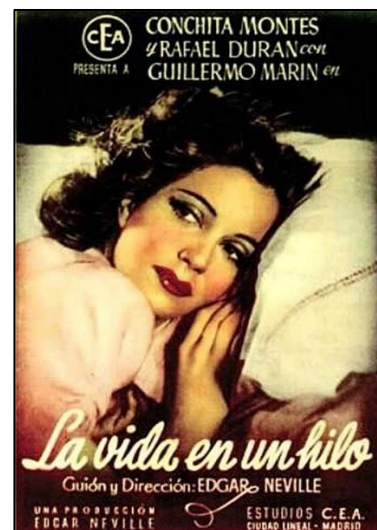


Fig. 26

Si nos fijamos en el cartel del filme anterior, observamos que, pese a los opuestos mundos sociales en que se desarrollan ambas historias, las ilustraciones nos remiten a un

mensaje similar por lo que respecta a la imagen de la estrella. En el de *La vida en un hilo*, Conchita Montes reposa su cabeza sobre una almohada. Corresponde a una de las secuencias del compartimento del tren, en un momento en el que probablemente ella sueña con esa otra vida imaginada. Su rostro, de nuevo con la mirada perdida, bello y algo desvaído, contiene una carga erótica reforzada por el pelo un poco alborotado, el maquillaje excesivo para ser la hora de dormir y unos labios pintados de rojo intenso. Además, el primer plano nos acerca a ella y sugiere una invitación al espectador a entrar en su intimidad [fig, 26].

Domingo de carnaval tuvo una repercusión menor que otros filmes de Neville en *Primer plano*. Conchita Montes está prácticamente desaparecida de la revista *Cámara* entre finales de 1945 y 1950. En *Radiocinema*, durante ese mismo período solo se asoma a sus páginas en dos ocasiones. En noviembre de 1947, con motivo de la entrega de los Premios del Sindicato²⁵, en el que simplemente se recogen unas declaraciones suyas respecto al galardón otorgado a *Nada*. Y en el número de diciembre, aparece en un reportaje sobre el momento más grato de los artistas durante 1947 y cómo esperan que sea 1948.

11.2 *Nada*: sumida en el marasmo existencial y de género

Conchita Montes, centrada cada vez más en proyectos teatrales que en cinematográficos, tardará dos años en estrenar su siguiente película, *Nada* (Edgar Neville, 1947)²⁶, la adaptación de la novela de Carmen Laforet que había ganado el Premio Nadal de 1944. Una iniciativa que saldrá adelante gracias a su empeño personal. Es un proyecto más próximo a “sus inquietudes literarias y vitales” que a las del director²⁷. Fue su promotora, se encargó de la adaptación del guion y se reservó el papel protagonista, a pesar de que la protagonista de la novela tiene unos veinte años y ella ya había superado

²⁵ Los Premios Nacionales de Cinematografía eran conocidos con ese nombre porque los concedía el Sindicato Nacional del Espectáculo desde 1940. En 1945, se crean otros premios oficiales de carácter honorífico. Eran galardones de carácter oficialista, ya que solían recaer en las películas declaradas de ‘Interés nacional’ (GUBERN, Román, et al. *Historia del cine español... Op. cit.* p. 200).

²⁶ Fecha de estreno en Madrid: 9 de junio de 1949. 7 días en cartel. Fecha de estreno en Barcelona: 11 de noviembre de 1947. 10 días en cartel (HUESO, Ángel L. *Op. cit.* p. 277-278).

²⁷ AGUILAR, Santiago. *Op. cit.* p. 43.

los treinta. Sobre el guion literario, Neville preparó el técnico y se encargó de la producción, mientras que la distribución recayó en Cifesa.

El reto era importante y, a priori, disponía de un buen gancho comercial. Se trataba de llevar a la pantalla una novela actual, de gran éxito de ventas, y que había causado sensación. El original no era un clásico o una obra desconocida, sino que los lectores la juzgarían de manera más severa.

La novela de Laforet retrataba un universo de personajes turbulentos, que representaban una sociedad que sufre la huella dejada por la guerra. Es un caso único de la adaptación literaria de una obra contemporánea “inquieta”²⁸. En la película, la casa de la calle de Aribau adquiere los rasgos góticos de la novela romántica, que remiten a la literatura de las hermanas Brontë y a sus versiones cinematográficas. El lugar, hostil y opresivo, se puebla de fantasmas, de seres atormentados, entre los que se instala Andrea (Conchita Montes) para iniciar sus estudios en la universidad de Barcelona²⁹. La dirección de Neville y la fotografía de Manuel Berenguer subrayan este ambiente claustrofóbico, del que solo se encuentra una vía de escape en los luminosos espacios exteriores, la universidad o la casa de Ena, la amiga rica de Andrea (María Denis)³⁰.

En *Primer plano*, se saluda *Nada* como “la primera película española que aborda el tema psicológico”, que solo podía ser fruto de “unos espíritus literarios cultivados en el cine. Unos espíritus modernos a tono con su época”³¹. Asimismo, se destaca tempranamente el hecho de que Montes sea la autora del guion. Una noticia que reforzaba el componente intelectual en su imagen de estrella.

Al reclamo que ya suponía el título de la película, se procuró agregar el del nombre de sus intérpretes. “La película de las estrellas” proclama la publicidad que anuncia el inicio de su rodaje. En primer lugar, se destaca a su protagonista, Conchita Montes, quien está acompañada por la actriz italiana María Denis. Al elenco se suman Fosco Gianchetti, con quien volvía a trabajar Montes tras la versión italiana de *Frente de Madrid*, Adriano Rimoldi o Mary Delgado. Sin embargo, Cifesa consideró que el resultado no era suficientemente comercial y que su carácter lóbrego iba a desincentivar la asistencia del

²⁸ PÉREZ BOWIE, José A. *Op. cit.* p. 67.

²⁹ BENET, Vicente J. *El cine español: Una historia cultural...* *Op. cit.* p. 247.

³⁰ SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. “Fotografía y puesta en escena...” *Op. cit.* p. 57-94.

³¹ ROMERO MARCHENT, J. “Nada”. *Primer plano* n. 364, 5 de octubre de 1947.

público a las salas. Así que obligó a Neville a reducir en casi media hora el metraje, con lo que el producto final no es el que el director hubiera deseado³².

Toda la película está atravesada por las heridas y los traumas que la Guerra Civil ha causado en la sociedad española, aunque apenas haya referencias explícitas al conflicto. En el análisis del retrato social que dibuja el filme, la perspectiva que más nos interesa es la de género. No ya porque la autora del texto original sea una mujer, en un momento en que la literatura femenina estaba en clara desventaja respecto a la creación por mano masculina, sino porque puede ser leída como un debate sobre los modelos de feminidad y masculinidad y las relaciones de género.

Para comenzar, el punto de vista narrativo es el de una mujer, Andrea, que abre y cierra la película con la narración en primera persona de sus recuerdos. El personaje nada tiene que ver con los que anteriormente había interpretado Conchita Montes, ni con sus melodramas propagandísticos, ni con sus comedias sofisticadas ni con las costumbristas. Andrea llega a Barcelona henchida de ilusiones, con la idea de que descubrirá un mundo nuevo, fascinada por la gran ciudad. Pero al final de este viaje iniciático que le costará un curso académico recorrer, concluye que cuanto se lleva de aquel lugar se resume en una palabra: nada. A diferencia de la inmensa mayoría de filmes españoles protagonizados por mujeres, la heroína sufriente no encuentra al final el consuelo espiritual que la moral católica ofrece a estas mujeres en forma de expiación, sacrificio redentor o promesa futura de felicidad. Aquí, la angustia solo da paso a un vacío existencial³³.

El descenso a las interioridades de su familia la ha colocado frente a un abismo, del que trata de alejarse en compañía de Ena, con la que establece una amistad íntima [fig, 27]. Este microcosmos social está habitado sobre todo por mujeres, aunque en su centro se sitúe a un hombre. Román (Fosco Gianchetti) representa la perversidad. Cada uno de sus actos está dirigido por motivos egoístas. Manipula en su provecho a quien tiene alrededor y los enfrenta entre ellos mediante mentiras.

Y, ante todo, es un seductor que no siente consideración alguna por las mujeres, a las que hipnotiza con sus encantos de artista bohemio, y que disfruta humillándolas. No

³² Comentarios del crítico y escritor cinematográfico Carlos F. Heredero en el programa de TVE *Historia de nuestro cine*, en el que se presentaba la emisión de *Nada*, el 31 de agosto de 2015. [Fecha de consulta: 28-08-2019] <http://www.rtve.es/alacarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-nada-presentacion/3264263/#>

³³ BENET, Vicente J. *El cine español: Una historia cultural... Op. cit.* p. 242.

tiene escrúpulos en alejar a su hermano para intentar conquistar a su cuñada y establece con su sobrina, que al principio también se siente fascinada por él, un malsano juego de seducción incestuosa [fig. 28]. Sin embargo, Román sí que recibe castigo por haber causado tanto sufrimiento. En primer lugar, soporta el mismo trato que él ha infringido a tantas otras. Ena, en venganza del padecimiento que hizo pasar a su madre cuando eran jóvenes, lo seduce para luego rechazarlo y reírse de él en su cara [fig. 29]. Herido en su virilidad, pierde los estribos hasta el punto de que cae por el hueco de las escaleras mientras grita a la joven que no se vaya. Sin lugar a duda, es la destrucción del donjuán, su completo desarme moral, la evidencia de que es una figura, un modelo de masculinidad, que pertenece al pasado, en el sentido que ya vimos observa Nerea Aresti³⁴; pero que sigue causando estragos en su decrepitud. En *Domingo de carnaval* el personaje que encarnaba Conchita Montes lo ridiculizaba negándole toda superioridad sobre la mujer. Ahora, junto a su compañera, asiste a su caída al precipicio, física y metafórica.



Fig. 27



Fig. 28

Su contraparte es su hermano Juan (Tomás Blanco). Es un hombre débil que desahoga su furia con maltratos hacia su hermana Angustias (María Cañete) y su mujer, Gloria (Mary Delgado), a la que incluso está a punto de matar. Es desconfiado y violento, y participa en peleas fugaces con desconocidas por motivos nimios, como si los golpes formaran parte del lenguaje en que se comunican los hombres. Es la otra cara de la crisis de la masculinidad, que se expresa a la perfección cuando llora, desconsolado, junto al cadáver de su hermano y se revela en su fuero interno como un ser ‘afeminado’, machacado por la experiencia del combate [fig. 30]. La película, en palabras de Jo Labanyi, es una exploración melodramática de la masculinidad perversa³⁵.

³⁴ ARESTI, Nerea. *Médicos, donjuanes y mujeres modernas...* Op. cit. p. 115-160.

³⁵ LABANYI, Jo. "Historia y mujer..." Op. cit.

Las mujeres son las principales víctimas, aunque tampoco ellas estén libres de toda culpa en la edificación de este entorno irrespirable. La abuela (Juana Mansó) personifica la bondad, cuanto queda de aquella armonía familiar perdida, aunque al final pierde la razón, incapaz de aceptar la realidad. Su hija Angustias es una solterona amargada por el peso de las convenciones sociales, que le impiden amar al hombre casado atado a una esposa con la que no convive.



Fig, 29



Fig, 30

Gloria es quizá, a su pesar, la heroína verdadera. Una resistente ante las vejaciones del marido y los menosprecios e insultos de los dos cuñados. Buena madre pese a las adversidades finge traer dinero a casa gracias a la venta de los cuadros de Juan, cuando realmente mantiene a la familia gracias a las timbas de cartas en las que por la noche participa en un garito del Barrio Chino. Es apasionada y exhibe su belleza y sexualidad, como cuando posa desnuda, desinhibida, como modelo para su marido. Antes de conocer la procedencia de sus ingresos, sobre ella pesa la sospecha que se dedica a la prostitución. Sin embargo, acabamos por conocer que en el fondo de su ser alberga bondad, en un alegato contra los prejuicios morales.

También Ena acaba convertida en una heroína que logra desarmar a Román, de nuevo, en un juego de falsas apariencias. A la jovencita burguesa y frívola le atraen las situaciones excitantes y queda cegada por el encanto de Román, contra la evidencia que es un embaucador. Luego, nos enteraremos de que todo forma parte de su plan de venganza. Pero en lo que no engaña es en su aire moderno y en su gusto por coquetear con los jóvenes, a pesar de que tiene novio. Sabe que algún día se casará con Jaime (Adriano Rimoldi), porque es el candidato apropiado para ella, pero se permite postergar ese paso porque es consciente del privilegio que le otorga su atractivo físico y su posición social, y que él le esperará hasta el momento que ella decida.

Estas son solo algunas de las múltiples lecturas posibles sobre los personajes. Porque ante tal constelación de perfiles femeninos, las espectadoras podrían realizar sus propias y variadas identificaciones. Pero nos queda la sensación de que hay una reivindicación de estas mujeres que combinan la bondad con la maldad y que rompen con “el maniqueísmo de la ideología dominante”³⁶.

Tampoco es sencillo determinar cómo afecta a la construcción de la imagen estelar de Conchita Montes su participación en *Nada*. Tal vez la primera consecuencia sea que la dota de una mayor complejidad y quizá de menor inteligibilidad. Al convertirse en el *alter ego* de Andrea, se hace portadora de un mensaje difícil de asimilar. Esa elevación metafísica, esa angustia existencial, podría acentuar su impresión de inaccesibilidad; pero al mismo tiempo estaba dando vida a un personaje, en la novela más frágil e inmaduro, con el que se habrían identificado muchas lectoras. En cualquier caso, una mujer independiente, como ella, que toma sus propias decisiones, y que tampoco desentona entre la burguesía a pesar de la carencia familiar de medios.

Con todo, el rasgo de su personalidad que queda más acentuado es el de su carácter intelectual. El hecho de que se trate de la adaptación de una obra literaria, de la que ella es además la guionista, coadyuva a propagar esta idea, unido a la profundidad del tema abordado. Además, es notoria su fuerte implicación en el proyecto, que queda asociado tanto o más a Montes que al propio Neville. Las entrevistas que se publican en estos momentos refrendan esta imagen, que la alejan cada vez más del estereotipo de estrella cinematográfica, mientras que su nombre se vincula con mayor frecuencia con la literatura y, sobre todo, con el teatro.

De modo que es capaz de iniciar una entrevista rogando al periodista que no hablen “nada de cine”, de manera que la conversación deambula entonces por los recuerdos de su época de universitaria o de cómo surgió el damero maldito³⁷. Igualmente, otro reportaje se encabeza con el titular “Académica, escritora y actriz: Conchita Montes”, en el que el orden de los adjetivos no deja de ser relevante tratándose de una revista cinematográfica³⁸. Relata que es miembro de la Academia Grave de Arte, presidida por Eugenio D’Ors, y que se relaciona con artistas. Confiesa que en el año 35, siendo universitaria, escribía

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ CASTÁN PALOMAR, F. “2 minutos en la calle con Conchita Montes”. *Primer plano* n. 390, 4 de abril de 1948.

³⁸ MORALES, Sofía. “Académica, escritora y actriz: Conchita Montes”. *Primer plano* n. 394, 2 de mayo de 1948.

críticas de cine, y que ya expresaba con seguridad sus opiniones. “Pero qué muchacha más atrevida era yo...!”. La periodista destaca que ha triunfado sobre los escenarios después que en la pantalla y no al revés, “caso bastante original en la Historia del Cine”. Y lleva idea de crear compañía propia, aunque por algunas dificultades aún no ha conseguido crearla.

El texto se inicia con una descripción de su vivienda, donde transcurre la entrevista, porque se asume que el espacio doméstico, aunque ella no sea una ‘mujer doméstica’, es la prolongación natural de cada personalidad femenina. En este caso, no remite a las tareas consideradas propias de su sexo, ni a la maternidad, ni al cuidado del esposo (por supuesto, Neville no es citado en ningún momento). Es una vivienda llena de ceniceros de plata y cuadros de pintores de prestigio; “de gusto refinado, donde cada cosa está en su sitio”; llena de objetos bellos en armonía, en la que hasta la luminosidad que entra por los ventanales parece estudiada para entonar con el conjunto. Las fotografías sirven para confirmar la impresión que causa su hogar, rico, elegante y distinguido, en el que ella posa ante una estantería, trabajando en un buró o sentada en el sofá.

11.3 La musa del cine ‘humanista’

Sus dos siguientes películas aportan pocas variaciones sobre cuanto se ha estado comentado. En ambas, Conchita Montes desempeña el principal papel femenino, pero el verdadero protagonista es el masculino. En el *biopic El marqués de Salamanca* (Edgar Neville, 1948)³⁹ esto no resulta en absoluto sorprendente, es más, el lugar que ocupa en la trama su María Buschenthal parece incluso abultadamente desproporcionado. Ella es la esposa del banquero (Guillermo Marín) que aportará el primer capital sobre el que José de Salamanca (Alfredo Mayo) cimentará su fortuna. Por el contrario, está ausente del relato su esposa, con la que en la vida real tuvo dos hijos, hasta el punto de que en la película se da a entender que es un mujeriego que permaneció soltero hasta el final de sus días.

Es una curiosidad más de una biografía un tanto caprichosa en la selección de los aspectos resaltados en la trayectoria vital del marqués de Salamanca. La película acredita estar basada en el estudio biográfico de Tomás Borrás, pero se adivina detrás la mirada

³⁹ Fecha de estreno en Madrid: 13 de diciembre de 1948. 14 días en cartel (HUESO, Ángel L. *Op. cit.* p. 257-258).

de Neville. De entre todas las vicisitudes por las que pasó el personaje, se centra en la construcción del ferrocarril, símbolo de innovación y progreso del país. Entre el director del filme y su personaje pueden establecerse algunos paralelismos: ambos aristócratas, emprendedores, aventureros, manirroto y “singulares en su propio entorno”⁴⁰.



Fig. 31

Es una película de encargo para conmemorar el centenario del ferrocarril en España, narrada en *flashback* por el rey Alfonso XII, en el que el marqués de Salamanca es presentado como un burgués comprometido con la modernización del país. El sistema oligárquico de la Restauración no sale bien parado, pues se pone en evidencia la corrupción intrínseca a su funcionamiento. Las secuencias en el interior de la Cortes son demoledoras con la clase política, aunque el cinismo con que están retratadas contradiga la impresión de que subyace un ataque contra el parlamentarismo⁴¹. Asimismo puede ser interpretado como una atrevida ironía el discurso ante la cámara pronunciado por el primer ministro Ramón María Narváez (Enrique Guitart), un personaje que posteriormente se revela como ruin y que traiciona a Salamanca. Una apología del uso de la fuerza para el mantenimiento del orden y la autoridad. “Al que se desmande y haga burla de la ley, garrotazo y tentetieso”, sentencia Narváez en una alocución que suena desmesurada y ridícula, pero que podría haber suscrito el mismísimo Franco.

También tiene algo de paródico el personaje de María Buschenthal respecto a Conchita Montes. La exquisita burguesa se adorna con tal cantidad de joyas que su elegancia resulta exagerada y ostentosa [fig. 31]. Es el amor platónico de Salamanca, una relación que no llega nunca a consumarse puesto que ella está casada, pero que tienen que

⁴⁰ RODRÍGUEZ FUENTES, Carmen. "El Marqués de Salamanca bajo la atenta mirada de Neville". *La biografía fílmica: Actas del II Congreso Internacional de Historia y Cine*. Madrid, T&B editores, 2011. p. 831-842.

⁴¹ LLINÁS, Francisco. *Op. cit.* p. 65-74.

ocultar porque traspasa las convenciones sociales. No se conforma con ser excluida de la esfera pública reservada por los hombres y reclama a Narváez acudir al Congreso, porque la política le interesa mucho. Sin embargo, el general responde que está prohibido, que ella es un tipo de mujer excepcional, pero que si todas las esposas de los diputados acudieran a la cámara, “las peleas de las tribunas tendrían un eco más tempestuoso” que las de las bancadas. Salamanca se ofrece a cumplir su deseo y le ayuda a asistir a una sesión disfrazada de hombre⁴² [fig. 32]. La encontramos, pues, de nuevo travestida en varón y abanderando una reivindicación feminista.



Fig. 32

En *Mi adorado Juan* (Jerónimo Mihura, 1950)⁴³ por segunda vez en su carrera Conchita Montes se presta a actuar bajo una dirección distinta a la de Edgar Neville. [fig. 33]. La ruptura de esta colaboración, que para el público sería un tándem profesional perfectamente reconocible, afectaría a la recepción de la película, ya que podría ser percibido como un producto distinto al que estaría acostumbrado.

En primer lugar, porque es un filme de los hermanos Mihura, y en el que el peso de la personalidad de Miguel, autor del guion original, es patente. El personaje de Juan (Conrado Sanmartín) funcionaría como un *alter ego* del escritor, de aquello que era o que le gustaría haber sido: carismático, muy sociable, reacio al trabajo, sin grandes ambiciones... Al tiempo que toda la película está impregnada de un sentido de humor absurdo y de situaciones inverosímiles⁴⁴. La primera sorpresa con la que nos topamos es

⁴² Existe constancia documental de la asistencia de mujeres a la tribuna pública de las Cortes, a pesar de estaba prohibida, al menos, hasta 1834. (MATILLA, María J. *Sufragismo y feminismo en Europa y América (1789-1948)*. Madrid, Síntesis, 2018. p. 44).

⁴³ Fecha de estreno en Madrid 13 de febrero de 1950. 7 días en cartel. Fecha de estreno en Barcelona: 16 de diciembre de 1949. 8 días en cartel (HUESO, Ángel L. *Op. cit.* p. 260-261).

⁴⁴ Comentarios del crítico cinematográfico Javier Ocaña en el programa de TVE *Historia de nuestro cine*, en el que se presentaba la emisión de *Mi adorado Juan*, el 17 de abril de 2017.

descubrir que esa mujer rica y engreída que se pasea por Madrid en un coche descapotable con chófer se dedica a robar perros cortando las correas de los canes cuando sus amos están despistados. Luego nos enteramos de que Eloísa (Conchita Montes) comete esos actos para ayudar a su padre (Alberto Romea) en una investigación científica que ha de transformar el futuro de la humanidad. Este médico excéntrico experimenta con los animales un antídoto que elimina la necesidad de dormir, y que por tanto facilitará a los humanos aprovechar las veinticuatro horas del día. Pero no menos excéntrico es el mundo ‘feliz’ en el que se desenvuelve Juan. Un médico joven que abandonó su profesión para saborear una vida sin ningún tipo de complicaciones ni compromisos, al que todo el mundo conoce y aprecia por su bondad y entrega desinteresada a los demás.



Fig. 33

A esa sensación de encontrarnos ante una historia dispuesta deliberadamente fuera de la realidad, se añade una decisión tomada por la productora catalana Emisora Films, que se estrenaba con este título. Ya acabado el rodaje consideró oportuno sustituir las voces de los protagonistas por la de actores de doblaje⁴⁵. En el caso de Conchita Montes, si se ganó en calidad interpretativa al despejar al personaje de esa dicción suya tan particular, en buena medida deficiente, al mismo tiempo se le despojaba de unas las características más personales de la estrella.

Esa mayor distancia que el espectador o espectadora podría observar respecto a la imagen con la que estaba más familiarizado, tampoco es de todos modos disruptiva con la idea que de ella se hubieran formado. Existen algunas concomitancias que incidirían en los aspectos que ya hemos venido repitiendo. Algunos más evidentes, como su

[Fecha de consulta: 28-08-2019] <http://www.rtve.es/alacarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-adorado-juan-presentacion/3983380/>

⁴⁵ AGUILAR, Santiago y CABRERIZO, Felipe. *Op. cit.* p. 116.

procedencia de un ambiente acomodado o su elegancia, su determinación o su inteligente conversación. Otras vinculan más sutilmente a la persona y el personaje. Por ejemplo, que pese a su origen burgués muchas de sus actitudes corresponden a un planteamiento liberal de entender la vida y a un rechazo de las convenciones sociales. Un espíritu de tolerancia que le permite empatizar y llegar a acuerdos con quien no piensa como ella. Incluso esa relación de pareja tan singular que mantienen Eloísa y Juan podría ser leída como un reflejo de la que Montes y Neville, amigos de Miguel Mihura, sustentaban. Ella había sido la apuesta elegida para encarnar a Eloísa, antes de que los promotores se hubieran decantado por qué galán iba a darle la réplica. Así se anuncia en el mes de junio, a solo quince días de dar comienzo el rodaje⁴⁶.

El último caballo (Edgar Neville, 1950)⁴⁷ vuelve a unir a la pareja en un mismo proyecto, aunque ahora sucede igual que su anterior película juntos, en la que el protagonismo recaía en el personaje masculino, mientras que el de Conchita Montes quedaba un tanto ensombrecido. Ahora es Fernando Fernán Gómez quien asume el peso del relato, y será precisamente a partir de este título y de *Esa pareja feliz* (Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, 1953) cuando empieza a construir “un personaje propio, madrileñista, proletario y perdedor, sobreviviente al fin”⁴⁸. De hecho, el personaje de Conchita Montes, a excepción de un plano fugaz casi imperceptible, no aparece hasta el segundo tercio del metraje. Así lo percibe *Cámara*, que parece aludir de forma sibilina a un cierto trato de favor por su relación con Neville: “Conchita Montes no tiene papel; porque el tipo de Isabel, la florista, creado, sin duda, para no dejarla fuera del reparto, no hacía ninguna falta en la película”⁴⁹.

No obstante, las críticas que recibió el filme fueron elogiosas y también gozó de una cálida acogida por parte del público. De igual manera, los historiadores de cine han subrayado los grandes aciertos de la película. Desde Fernando Méndez-Leite, que aprecia su ternura y capacidad de emocionar, su fino humor o su “bien enfocada crítica de la ciudad moderna”, y que la compara con el clásico de Charles Chaplin *Tiempos modernos* (*Modern Times*, 1936)⁵⁰; hasta Juan Miguel Company, quien resalta su carácter pionero,

⁴⁶ GARCÍA, Pío. “Se busca un galán... para Conchita Montes”. *Primer plano* n. 451, 5 de junio de 1949.

⁴⁷ Fecha de estreno en Madrid: 23 de noviembre de 1950. 14 días en cartel (HUESO, Ángel L. *Op. cit.* p, 401-402).

⁴⁸ CASTRO DE PAZ, José Luis. *Fernando Fernán Gómez*. Madrid, Cátedra, 2010. p. 36.

⁴⁹ “El último caballo”. *Cámara* n. 190, 1 de diciembre de 1950.

⁵⁰ MÉNDEZ-LEITE, Fernando. *Historia del cine español vol II...* *Op. cit.* p. 68.

al “hibridar neorrealismo y comedia costumbrista” componiendo una “fábula ecologista”⁵¹; o Carlos Heredero:

“Divertida, lúcida y precursora película de talante suavemente neorrealista, impregnada de ese espíritu poético-anarquizante que respiran las mejores contribuciones de Neville y capaz de vincular, al mismo tiempo, una visión estética y recelosa de la modernización”⁵².



Fig. 34

En esta fábula aparentemente inofensiva, en cuanto a que no centra su denuncia en males que afectarían particularmente a la sociedad franquista sino que no deja de ser un canto utópico y nostálgico, el personaje de Conchita Montes abandona los palacios y las casas lujosas para encarnar a Isabel, una florista de extracción popular, pero distinguida en su forma de hablar y comportarse, incluso cuando está embriagada [fig. 34]. Es una mujer trabajadora, aunque sea la dueña de su propio negocio, que trata de expandir abriendo más puestos de venta por la ciudad. Su relación con Fernando (Fernando Fernán Gómez) es de camaradería, en un triángulo al que se incorpora Simón (José Luis Ozores), un bombero que tampoco encuentra su lugar en el mundo de la ciudad y cuya aspiración es ser labrador [fig. 35]. Al final los tres, junto al propietario de una huerta urbana, forman una hermandad con la que pretenden encontrar un medio de vida sin renunciar a sus ideales. De nuevo, un mensaje humanista, como en *Mi adorado Juan*, que contribuye a perfilar la imagen estelar de Montes como una mujer con inquietudes diferentes al resto.

⁵¹ ZUNZUNEGUI, Santos. "Deshaciendo tópicos. Una discusión a cinco voces sobre el cine español de la posguerra", *L'Atalante: Revista de estudios cinematográficos* n. 20 (2015). p. 76-90.

⁵² HEREDERO, Carlos F. "España bajo el franquismo... *Op. cit.* p. 201.



Fig. 35



Fig. 36

La historia huye de la comedia romántica clásica. La última secuencia en la que Isabel y Fernando, dos nombres con resonancias históricas en la construcción de un ambicioso proyecto compartido, no responde al característico final feliz en el que la pareja protagonista inicia, en este caso, subidos en una carreta, el viaje en común que cierra una aventura romántica. En *El último caballo*, el público puede imaginar que Isabel y Fernando acabarán enamorados; pero, en cualquier caso, el suyo no es un amor surgido de un apasionamiento repentino, sino fruto de una colaboración y una compenetración mutua. [fig. 36] Un tipo diferente de relación de pareja, más igualitario, en el que ambos participan en la realización de un proyecto común. Tal vez una metáfora de la relación personal y sentimental del director y su emblemática actriz.

11.4 La nueva gran dama del teatro

Esa nueva iniciativa que emprende el personaje de Montes en la película puede ser asimismo una alegoría del nuevo rumbo que está tomando su carrera. Con *El último caballo* podemos dar prácticamente por concluidos los trabajos que la actriz desarrollará en el cine durante lo que resta del período aquí analizado. Su nombre está acreditado en otras tres producciones, pero de carácter menor y que la prensa especializada prácticamente ignoró. Dos de ellas son un compendio de capítulos, y su presencia en la pantalla se reduce a unos pocos minutos. Además, ninguno de estos títulos ha podido ser visionado.

Así sucede con el largometraje *Cuento de hadas* (Edgar Neville 1951)⁵³, cuya única copia quedó destruida en un incendio. Una comedia con toques de fantasía, también con guion de Neville. Las críticas esta vez no fueron benevolentes. *Primer plano* valora el esfuerzo del director por buscar la originalidad, aunque obtiene como resultado “una historia chata y vulgar”, a diferencia de *El último caballo*, en que “elevó a poema una historia vulgar”⁵⁴. Igualmente, *Cámara* habla de una realización “pobre y descuidada”, que deslucen sus logros cómicos y de ingenio⁵⁵.

Luego interviene en *El cerco del diablo* (Antonio del Amo, Enrique Gómez, Edgar Neville, José Antonio Nieves Conde y Arturo Ruiz Castillo, 1952)⁵⁶. Una película de episodios en el que Montes curiosamente no trabaja en el dirigido por Neville, sino por Antonio Ruiz Castillo. También figura en los créditos de una producción mexicana, *Raíces* (Benito Alazraki, 1954), que no tiene reflejo en la documentación.

Pocas referencias más se pueden hallar sobre Conchita Montes en los *fan magazines* durante los primeros años cincuenta. En cambio, en *ABC* su presencia aumenta considerablemente a partir de estas fechas. Eso sí, en noticias no relacionadas con sus películas sino con su actividad teatral. Se da cuenta de sus estrenos en la escena, casi siempre con Neville como director, y suele recibir elogios como primerísima actriz, en los que no faltan expresiones como “matices de exquisita feminidad”, naturalidad, sencillez, gracia o elegancia. El diario la acoge como la constatación de aquello que de manera tácita revelan sus páginas: La consideración de que el teatro es un arte superior al cine. A pesar de que el número global de espectadores estaría claramente desequilibrado en favor del segundo, *ABC* concede una mayor relevancia a todo aquello relativo a la escena. Especialmente, a un tipo de teatro que puede ser comercial, pero no popular. El diario bebería así de la concepción burguesa del teatro como un signo de distinción social, diferenciado de otras formas de esparcimiento destinadas a un público indiscriminado, entre las que estaría el cine. En cualquier caso, el teatro estaba viviendo un período de

⁵³ Fecha de estreno: Estreno 19 septiembre 1951 (IMDb. [Fecha de consulta: 09-09-19] https://www.imdb.com/title/tt0043439/?ref=nm_flmg_act_24).

⁵⁴ GÓMEZ TELLO. “La crítica es libre. «Cuento de hadas»”. *Primer plano* n. 571, 26 de septiembre de 1951.

⁵⁵ BARBERO, Antonio. “Crítica de estrenos. «Cuento de hadas»”. *Cámara* n. 210, 1 de octubre de 1951.

⁵⁶ Fecha de estreno en España: 25 de agosto de 1952. [Fecha de consulta: 16-09-2018] https://www.imdb.com/title/tt0044492/releaseinfo?ref=ttfc_sa_1

crisis que se remontaba a décadas atrás y en el cual la competencia del cine sonoro había sido uno de sus desencadenantes⁵⁷.

No es, ni de lejos, la única actriz que trabaja en ambos medios. La mayoría de las que transitan entre los dos artes comenzaron sobre el escenario y luego dieron el salto al cine, mientras que Montes, como señalamos, recorrió el camino inverso. No era lo más habitual, pero tampoco algo extraordinario. El atractivo del teatro era antes un reto personal que una alternativa o complemento laboral, ya este trabajo solía ser más agotador peor remunerado⁵⁸.

Es fácil suponer que Conchita Montes encontraría fácil acomodo en este ambiente selecto. Había previsto debutar en 1945 con *Hotel Términus*, junto a otros rostros populares de la pantalla, en una obra escrita y dirigida por Claudio de la Torre, con quien había trabajado en *Misterio en la marisma*. Sin embargo, una inoportuna enfermedad le impidió actuar, aunque fue suya la traducción y adaptación del texto. Esta será una actividad que a partir de entonces acompañará a su incursión en el medio. Poco después, pisará por primera vez las tablas con *Dalila*, y ya no volverá a bajarse del escenario en el resto de su carrera artística. Encadenará diversos montajes, lo que coincidirá con su mayor alejamiento de los estudios cinematográficos, y en 1950 decidirá formar su propia compañía teatral⁵⁹, con Neville como director de escena⁶⁰.

No es pertinente aquí hacer un seguimiento de la trayectoria teatral de Conchita Montes, pues escapa a nuestros propósitos, más allá de cuanto ‘contamine’ su imagen como estrella cinematográfica. En este sentido, tan solo deseamos anotar dos apuntes. Por un lado, que esta vertiente artística, que como hemos señalado no solo abarcaba la

⁵⁷ RICCI, Evelyne. "La escena comercial y la cuestión del público: Las contradicciones del teatro de la guerra", en VALERO, Sergio y GARCÍA CARRIÓN, Marta. *Desde la capital de la República: Nuevas perspectivas y estudios sobre la Guerra Civil española*. Valencia, Universitat de València, 2018. p. 243-256. Hablamos del teatro comercial que se representaba en las ciudades, porque en muchos pueblos gozaban de muy buena salud otras propuestas escénicas patrocinadas por la Iglesia como una alternativa de ocio bajo su supervisión (ROCA I GIRONA, Jordi. *De la pureza a la maternidad... Op. cit.* p. 102-103).

⁵⁸ RODRÍGUEZ FUENTES, Carmen. *Las actrices en el cine español...* p. 176-186.

⁵⁹ Era frecuente que un actor o actriz se convirtiera en empresario y montara su propia compañía. Se encargaba de comprar los derechos de la obra al dramaturgo, contratar a los intérpretes y al resto del personal artístico y llegaba a un acuerdo con el empresario de sala, con quien solía repartirse los beneficios de la taquilla al cincuenta por ciento. Durante el franquismo se produjo un paulatino retroceso de la entrada de capital privado en el teatro, mientras que aumentó el público (DÍEZ PUERTAS, Emeterio. "La situación laboral del actor bajo el franquismo", *ADE: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España* n. 84 (2001). p. 108-118).

⁶⁰ AGUILAR, Santiago y CABRERIZO, Felipe. *Op. cit.* p. 93-101.

interpretación sino también la traducción y la adaptación, amén de su faceta de empresaria, reforzó la idea que se venía alimentando desde sus primeros pasos de que era una mujer intelectual, cultivada. Probablemente, en el imaginario popular también circularía la atribución de un mayor valor cultural al teatro que al cine. Por otra parte, y en consonancia con lo anterior, aunque gozó del favor del público no fue una actriz que utilizó su popularidad como gancho para ofrecer un producto comercial con el que abarrotar las salas. Montes se afanó por traer a España las obras que estaban revolucionando la escena en otros países de Europa. Piezas que se corresponden con un teatro burgués que no encerraban un contenido de subversión política o social respecto a la Dictadura, pero que suponía una ruptura con la oferta dominante anclada en la tradición y una apertura hacia la modernidad en cuanto a los temas abordados⁶¹. Era otra manera de expresar ese espíritu inconformista que ya había incorporado a su imagen estelar.

Paradójicamente, conforme se asienta en el mundo del teatro y se aleja de la pantalla, su presencia en las revistas especializadas vuelve a incrementarse; pero ya no en las páginas dedicadas a la actualidad cinematográfica sino, por ejemplo, en la de informaciones teatrales que desde 1952 ha puesto en marcha *Primer plano*, o en la que *Cámara* introducirá un poco después.

Sin embargo, cine y teatro confluirán en la carrera de Conchita Montes en un mismo título y en un mismo personaje, aunque separados en la cartelera por siete años de distancia. En 1952, la actriz estrenó la obra que mayores reconocimientos le depararía: *El baile*, un texto de Noël Coward que ella misma tradujo y adaptó y que Neville dirigió. Superó las dos mil representaciones entre España y el extranjero y fue merecedora del Premio Nacional de Teatro. Montes la llevó al año siguiente a París y luego también a Londres, con ella como primera actriz en una versión en inglés junto a otros dos actores nativos⁶². La adaptación cinematográfica de *El baile* (Edgar Neville, 1959)⁶³ [fig. 37] es muy fiel al libreto, incluso repiten los actores principales, a excepción de Alberto Closas que se hace cargo del papel de marido. Por tanto, podemos hacernos una idea bastante aproximada de cómo era la representación teatral; no obstante se ha de ser consciente de

⁶¹ DÍAZ LÓPEZ, Marina. "Prólogo: Conchita Montes nunca fue una pelmaza", en AGUILAR, Santiago y CABRERIZO, Felipe. *Conchita Montes. Una mujer ante el espejo*. Madrid, Bala perdida, 2018. p. 9-14.

⁶² AGUILAR, Santiago y CABRERIZO, Felipe. *Op. cit.* p. 103-106.

⁶³ Fecha de estreno en Madrid: 16 de diciembre de 1959 [Fecha de consulta: 16-09-2019] https://www.imdb.com/title/tt0052598/?ref=nm_flmg_act_21

que ni la obra puede ser analizada como una película más en la construcción de su imagen de estrella ni tampoco el filme homónimo posterior, ya que resultaría extemporáneo. De todos modos, la resonancia que tuvo el éxito teatral, incluido en los *fan magazines*, no debe ser obviada, y a tal efecto, le versión cinematográfica nos ayuda a conocerla.



Fig. 37

Toda la historia transcurre en un único escenario, una mansión adinerada donde vive el matrimonio formado por Adela (Conchita Montes) y Pedro (Alberto Closas), pero al que se añade la continua presencia de Julián (Rafael Alonso), amigo íntimo de Pedro y pretendiente rechazado de Adela, pero de quien continúa enamorado. Los tres forman un triángulo amoroso que se dilata a lo largo de toda su vida, dividida en tres actos, separados cada uno de ellos por veinticinco años de diferencia. Montes interpreta en los dos primeros a una Adela adulta y otra ya madura, y en el tercero a su joven nieta Adelita. Tres momentos cronológicos de prácticamente un mismo personaje, que le valieron grandes halagos por su interpretación. Encarna el ideal de feminidad que sublimarían los escritores de la Otra Generación del 27, con Neville y Miguel Mihura a la cabeza, como ya hemos visto y venimos repitiendo: bella, elegante, sofisticada, inteligente, culta, burguesa, liberal, independiente... En definitiva, un trasunto idealizado de la propia Conchita Montes. En *El baile*, representa un modelo de mujer subversivo respecto a algunos de los valores femeninos postulados por el franquismo, entre los que la reafirmación de su autonomía personal frente sus adoradores que la cuidan y veneran puede ser lo más significativo. Resultaría casi escandalosa la expresión de opiniones como que quiere despedirse de una soltería de la que apenas disfrutó y hacer aquello que hacía antes de casarse; o que los hombres únicamente creen que cuando una mujer los abandona es por otro, porque ellas no pueden estar solas.

La prensa se hizo eco de *El baile* como un gran acontecimiento, y Montes pasó a ser tratada como la gran dama del teatro español. En diferentes números de *Primer plano*

o *Cámara* aparece retratada fuera del escenario con la sensual túnica del disfraz de griega que utiliza en la obra, y que los protagonistas masculinos de *El baile* juzgan muy atrevido. Pero la realidad es que sus apariciones en las revistas son escasas y pueden pasar varios años sin que se informe sobre ella.

Se presenta cada vez más como una actriz de la escena. Ella misma así lo reconoce, cuando asegura que “la vocación que yo descubrí trabajando ante la cámara fue una vocación de actriz de teatro”⁶⁴. Con todo, sus conexiones con el Séptimo Arte no se disuelven, ya sea porque no abandona por completo el trabajo en los estudios, o porque en las páginas de las revistas se siguen poniendo de manifiesto las conexiones que mantiene con ese mundo de ensueño que representa las estrellas de Hollywood, que en los cincuenta recalaban con cierta frecuencia en España. De manera que la encontramos, junto a Edgar Neville, como una de las principales anfitrionas de los astros norteamericanos que nos visitan. La pareja, cuya relación a estas alturas es de sobra conocida y asumida, se fotografía junto a Joan Fontaine, a quien han invitado a la finca que él tiene en Alfafar, en Valencia⁶⁵, quien también en otra ocasión recibe en su casa a Lana Turner y Ava Gardner⁶⁶. Como es sabido, esta última disfrutaba de largas estancias en Madrid, y Montes y Neville eran unos de sus mejores amigos en la ciudad. Eran asimismo famosas las fiestas que, a la altura de 1953, se organizaban en el chalet del director y escritor, en el que pasaban un gran número de personajes de la cultura, el cine y la farándula, en general, y de quienes visitaban la capital⁶⁷.

Esta intensa vida social y sus estrechos contactos con las estrellas de Hollywood reforzarían su imagen cosmopolita y le añadiría un plus de exclusividad que seguramente la hacía más atractiva. Al mismo tiempo, la situaba en un plano que no era el de la rancia y adocenada alta sociedad franquista. Era un elitismo liberal, si no en cuanto a la expresión de opiniones políticas discordantes, sí en cuanto a su modo de vida que desbordaba los márgenes de la moralidad nacionalcatólica. A veces, estas actitudes quedaban reflejadas en entrevistas como la anteriormente citada, en la que la complicidad explícita entre la actriz y la periodista da lugar a la transcripción de conversaciones como esta, que contiene una reivindicación feminista:

⁶⁴ CARABIAS, Josefina. “Conchita Montes se descubrió vocación de actriz cuando ya llevaba tiempo trabajando.” *ABC*, 4 de febrero de 1954.

⁶⁵ LINHOFF, Guillermo. “Joan Fontaine en Valencia”. *Primer plano* n. 604, 11 de mayo de 1952.

⁶⁶ “Neville abre su casa a Lana, Lex y Ava”. *Primer plano* n. 653, 19 de abril de 1953.

⁶⁷ ORDÓÑEZ, Marcos. *Op. cit.* p. 72.

“Y como, además de talento, tiene muchísimo humor, cuando oye elogiar sus prendas intelectuales y sus habilidades múltiples, pone Conchita una cara que da mucha risa y responde con esa gracia tan particular suya:

- ¡Monísima la chica, monísima! Ella canta, ella baila, ella escribe, ella guisa!... ¡Y si la vierais coser!... Una monada de criatura!

Y así, hasta que el piropeante suelta la carcajada y se pone a hablar de otra cosa”⁶⁸.

⁶⁸ CARABIAS, Josefina. “Conchita Montes se descubrió vocación de actriz cuando ya llevaba tiempo trabajando.” ABC, 4 de febrero de 1954.

CONCLUSION

There can be no doubt that the theme chosen for this doctoral thesis, the construction of cinematographic stars during the initial years of the Franco regime from a gender perspective, transports us to a mythical and fascinating terrain. A research on a topic that for both experts and laymen is a priori appealing, as verified by the comments received in most of the occasions in which it has been introduced. A study that instead of entering, for example, in the aridity of economic figures or in the coldness of legislative texts, encourages the curiosity that arises from real lives and fiction-based stories of those whom in their own way captivated the men and women who were in themselves witnesses of them all, and whose "fantasy echo", an expression taken from Joan Scott¹, reaches out to us to this very day.

The negative counterpart of its brilliant charm would be to abruptly deduce that we are facing a marginal issue, a fascinating diversion even more so than cultural history has sometimes highlighted, showing a vast amount of approaches which have emerged from it². Through this thesis an attempt has been put forward to try and contribute to consolidating the idea that the building of the image of the cinematographic stars is not an inconsequential one. That can serve to nourish mythomania or that may be treated lightly, it does not, however, diminish in any form the importance it holds. Its apparent frivolity is part of the interest. Its popularity indicates the social impact it reached.

Similarly, it has been made evident throughout the presentation of the doctoral thesis, a proposed methodology has been formulated that connects cultural history with the history of women from star studies. The movie stars as such and not as a nice and friendly reflection of Spanish society of the early Francoism, but as an instrument that, in addition to being an agent in its own right, helps us understand and explain a key concept of this historical period such as gender relationships, without which it would be very complicated to get close to what the dictatorship meant.

¹ SCOTT, Joan W. "El eco de la fantasía: La historia y la construcción de la identidad", *Ayer* n. 62 (2006). p. 111-138.

² SERNA, Justo y PONS, Anacleto. *La historia cultural: Autores, obras, lugares*. Madrid, Akal, 2013. p. 25-28.

Neither domestic, nor self-sacrificing wives and mothers, nor austere and morally demure, nor subordinate to a man who would guide every step they took in their lives. The cinematographic stars of the forties and fifties did not conform to the ideals of femininity that the Franco regime tried to impose on all Spanish women. As popular and charismatic figures, they became elements of identification and forming of collective identities. Within heterodox models regarding the normative codes proclaimed by the two main Francoist political cultures, the National Catholicism and the Phalangist.

They made it very apparent the tensions and contradictions caused by Franco's gender policies, as was the case even within the organizations of the Feminine Section and Women of Catholic Action regarding their official discourse. The theory of the two separate spheres, which conceived the private sphere as the feminine, domestic and subordinate space within its own right, was questioned. Either due to the activism of the Phalangists or Catholic leaders who went public encouraging the women to fulfill the patriotic mission that the new state had assigned them; or, as in the case of film stars, to develop a professional career that gave them enormous social notoriety and through which they could free themselves, to some extent, from some of the restraints the Dictatorship imposed upon women.

Complex, pluralistic and conflicting experiences, within the framework of the general crisis due to the advance of modernity, but which in Spain assumed different nuances in the context of the dictatorship. The image projected by these stars, built both from their presence on the screen and in other media, mainly from the film magazines, allowed ambivalent readings, which in many cases referred to a different way of experiencing femininity and gender roles. Attitudes which, in any case, have to be valued within the narrow margins for course of action that the Regime permitted. Likewise, it should also be noted that these cultural representations are formed in an imaginary specific social backdrop within a symbolic framework even more contradictory and ambiguous than the daily life of these historical individuals, in which the negotiation of personal experiences was articulated through a discourse, a constituent system that is significant but which is not, by any means, exempt of double meanings and inconsistencies. Referring back to Scott, they refer to a fantasy that is "the frame of desire" where identities are invoked, which are not preexisting but performative³.

³ SCOTT, Joan W. "El eco de la fantasía... *Op. cit.*

From this point of view, their public prominence, their insertion in the world of work in an apparent level of equality with regard to their male colleagues, their personal and economic autonomy, their postponement in marriage and motherhood in favour of a professional career, in which are placed aspirations of personal growth, etc., are already disruptive with regards to the official discourse of the time. Distinguishing features, to a greater or lesser extent, would be common to all the stars; but from which three case studies have been selected that largely manifests some of the greatest tensions in gender relationships. Three actresses very different from each other, but at the same time shared the same claim of independence, although expressed in different ways. Breaking with the stereotype that the regime attributed to them for their status as women, both in real life and in movies.

They conveyed the idea that their lives were spent without the mandatory male guardianship, that they travelled freely and had their own homes... They earned money and spent it without accountability to anyone. All three are new stars, emerging from the postwar film industry, and that, due to their ages, except for Conchita Montes, they had little awareness of the reaction that the fall of the Republic had entailed when it came to everyday life. The three quickly rose to the condition of stars, as was usual in the period in which there is an absence of real role models; but their entryway into the acting profession was very different. In the case of Amparo Rivelles it was almost the natural consequence of belonging to a family of actors. Sara Montiel is a paradigmatic example of social ascent through entertainment: that of a young girl of humble origin who thanks to her beauty and freshness manages to dazzle the camera and make its way into the world of interpretation. Whilst it is not possible to explain how Conchita Montes, a bourgeois who aspired to be a diplomat, became an actress without attending to the vicissitudes of her life.

Of all three, Amparo Rivelles is the one that best resembles the stereotype star of the forties. A modern young woman, according to the conception of the time. In movies like *Deliciosamente tontos*, she portrays a dynamic, cheerful, flirtatious, carefree girl. Her character was confused with the one she offered of herself in the magazines. In the first few years she showed a profile similar to the so- called *topolino*. But she soon forged her own different identity, less superficial and more mature, independent, and perhaps haughty. Her presence grew in the same way as the seriousness of her roles, and in

Eugenia de Montijo the distinctive trait of her character was reflected in the recognition that the actress found in the media.

Her projection as an icon of fashion and consumption contributed to the strengthening of her star image and personal empowerment, despite the intervention of the principles of austerity and continence of the ideal of Franco femininity, or perhaps precisely because of that, since she portrayed a slightly transgressive attitude, which would have appealed to way her followers viewed her. Rivelles was a young, wealthy, autonomous woman who disposed of her assets as she wanted, at a time when female consumption received critical misogynistic criticism for squandering and being superficial. However, she expressed her opinion that buying was a personal pleasure, and not a mere means to please any man who looks at her.

Without denying that the promotion of fashion and cosmetics can become an instrument of manipulation in favour of a certain feminine model based on external beauty, we must also take into account the repressive historical context in which it occurred. In the regulated codes of National Catholicism, consumption was a reason for the relaxation of feminine honesty and its ostentation, a further example of the double moral standards and the profound social inequalities sponsored by the regime. However, it can be used as a source of personal empowerment and resistance in assuming a specific gender role. A somewhat challenging attitude, which shows that consumption is not a mere passive act, but one of an active negotiation and transformation of identities.

Sara Montiel would take over from Amparo Rivelles as an icon of feminine aesthetics, but adding a new meaning to cosmopolitan modernity, coming from her own personal and professional career, as well as from the new context of the fifties. The magazines had shown the standard of living that she enjoyed in Mexico and when she returned to Spain, she gave a breath of fresh air in the rancid, autocratic society that was beginning to come to an end. But her dress sense, her ways, her statements were more subversive than those attributed to the tourists or the foreign stars of the celluloid precisely due to the fact that she was not a foreigner, but a Spaniard who had returned to her country. She was an indisputable model of social ascent through cinema.

Nor do any of these three young actresses fulfill what was expected, according to the canons of National Catholicism of girls “*en edad de merecer*”, an expression used at the time. They did not function at all as role models on fundamental issues, such as, relationships, dating and marriage. The mission of every young person was to form a

family, a basic cell of Franco's society, for which the courtship was their prelude in preparing for the marriage state. From this point of view, Amparo Rivelles was the most envied girl in Spain as she was dating Spain's most desired handsome, gallant man. But her break up with Alfredo Mayo, when the wedding bells were already sounding, whatever their motives were, could be understood as a declaration of intent. It was a boldness that showed her great determination, that from then on she made it clear that her way of relating to men was not going to be conventional. Her reputation as an independent woman was increased by her statements and the rumours of new lovers, such as Jorge Mistral, another great gallant of the era. Although from then on, there was never any talk of her dating or marriage. However, it is difficult to imagine a greater transgression to Catholic national morality than to be a single mother and to claim her right to be so. First with discretion, removing from the spotlight her child that, for many, was a source of dishonour and scandal. But later, taking advantage of every loophole to communicate that she felt no shame in enjoying her motherhood. It was undoubtedly an act of bravery, which probably twisted her career, at a time when the film industry encouraged other types of female stars. Although it did not shatter her career, she knew how to redirect it to other types of roles and, later on to other locations.

It goes without saying that Conchita Montes was never, nor did she pretend to be, a model of a bride and even less of a wife, although it could be considered almost as such. It became clearer and obvious that a relationship with Edgar Neville exceeded the professional boundaries. Neither they nor anyone verbalized the fact that a sentimental relationship existed, but the obvious was not denied either. The double standards allowed that, for all intent and purposes, it was exposed as a concubinage or, at least, an impossible courtship because the suitor was a separated family man and divorce was forbidden.

Sara Montiel could have been an ideal bride. On an odd occasion, she commented that she had a relationship with a young man and was convinced that, when it was time to walk up the aisle, she would leave the cinema to devote herself to being the mistress of her home. Of course, it seems that nothing was known about her relationship with a mature man, not disposed to marriage as Miguel Mihura. In America, her image was transformed. She herself declared that she had had romances, but did not mention the word courtship. She accounted for herself as a free woman who enjoyed the company of men without having to submit to the strict rules of formal courtship, and when there was finally a wedding, she had to come up with a story to justify the wedding with an older

man, divorced and not Catholic. According to her, she was despised and known as "the lover of the American."

In each and every one of these cases, the press was an accomplice to the secrecy and the distortion of reality. The censorship prevented any information, which did not conform or violated the principals of the Regime to be kept in the dark. This, however, prompted a secondary effect by way of offering protection to the stars from scrutiny. So, they could enjoy a degree of freedom that otherwise would not have been possible. There were still rumours and the public could read between the lines and complete the information which had been stolen from them.

On the other hand, film magazines served to disseminate pseudo-erotic illustrations aimed at heterosexual men, who progressively gain in explicitness as censorship pressure relaxes. With two relevant features. Firstly, the object of the desire are foreign actresses, since the belief of the moral superiority of Spanish women. The display of sexuality is considered a pernicious effect of modernity opposed to traditional Spanish values. The second characteristic point is the objectification of the feminine body, accompanied by an appeal to the reader and its constitution as an object of desire, often requires a hypocritical justification from the double standard through lazy humorous comments, which also tend to ridicule or belittle the model.

This was not the treatment that Spanish actresses received. However, the body of these stars became equally a disruptive factor with regards to the Francoist ideal of femininity, since the physical appearance of these women symbolized in turn a good part of their disagreement with the official doctrine or pattern. The defence of female virtue, as a faithful and submissive wife and self-sacrificing mother, rested on a close morality of custom and tradition that above all dismissed women from sexual agency.

From this perspective, Amparo Rivelles was classified as "our pin-up number 1", which meant that it attributed to her the position of being a sexual object, but under a varnish of morality. Since the mid-forties, her characters and her presence in the press adopted a more seductive image. But at the same time, she appeared to be more and more the owner of her own body, and this sensation added to the way in which she conducted her romantic relationships. There was a point of rebellion in her public behaviour and greater sexual liberality in the films she starred in, so that there is a tension between reification and empowerment. The erotic image of Rivelles is not that of a woman subject to the will of the man, but that of a young woman who demands control of her own body

and likes to show off her beauty. The canon of the perfect married woman was a well-groomed and maternal woman, while Rivelles was presented every time with greater carnality. She was a reminder of the new modern woman from decades ago, although it is true that more by some of her external ways than by the assumption of her values. But it should not be ignored that this shy subversion can also be understood as a form of everyday feminine resistance.

In the first few years of the decade, Conchita Montes had been one of the first Spanish actresses to pose for portraits that emphasized her sensuality, although always under a halo of sophistication and elegance that kept her from being a vulgar object of temptation.

The real challenge will be embodied by Sara Montiel. *El último cuplé* was an unprecedented social phenomenon, which gave rise to the first sexual myth within the Franco regime. A role model, inescapable as it was uncomfortable for the Regime. While her image incorporated subversive meanings with regards to official gender codes. The star's body became an instrument of transgression of the ideal of national Catholic femininity. But this challenge was not the consequence of the success of the film, it was the fuse, being as it was built upon during the fifties. It was during a process which related to the changes that were taking place in Spanish society of those years in it was opening up to the outside world. We should even go back to almost a decade before.

From the very beginning, the image of Sara Montiel could be associated with that of a doll. An attractive and beautiful young woman surrounded by adult men who pay her attention. There is a lot of objectification of her body, as an object of desire. But all very well sifted by censorship. Here the contradictions are revealed of a double standards trapped between the illicit and the tolerated, of a masculinity that reacts with scruples to the naive sensuality of a teenager, while feeling hopelessly attracted by the erosion that distills her body as a woman. When clarifying it as *Lolita*, it has been taken advantage of the communicative efficacy of that presentation, even though being aware that it does not fit in exactly, and at a time when Nabokov published his novel.

The temporal dimension of the star leads us to a next stage, in the late forties. Also fuelled by a change in the characters of her films, in which Sara Montiel seems to become aware of her own beauty, of her power of seduction, to place that to her own benefit, to service her own interest. To a certain degree, she adopts some vampire traits, but in the "Spanish way". Because, due to the fact that specialized magazines were constant

reminders, the character of the *femme fatale* was already apart of the past of Spanish cinema. If, in some way, the image of Montiel referred to the time in which Spain opened up to modernity, that impression gained greater strength when it was observed that in the press she was portrayed with some of the traits of Hollywood stars. A sexual transgression still barely sketched, but in the demure of Francoist cultural universe, the character of the other she represented, of the antagonist woman, mother and wife, was an opportunity to experience a freer femininity.

Montiel, individual and sexual object, would also be attractive to those young women who would see in her the confirmation of the dream of becoming a movie star. The social ascent through entertainment became real, but her very popular origin mediated the treatment it received in the magazines. Thus, gender and class are articulated and re-fermented as explanatory factors. It was located in the antipodes of Conchita Montes, whose elevated social position endowed her with a cover of respectfulness, of which Sara Montiel lacked. Classist prejudice allowed a more libidinous look towards her within the eroticism that her body suggested. Being as the humble woman was generally regarded as more sexually accessible.

In the mid-fifties, the actress, who was depicted that in America she had become deserving of the qualification of “the latin bombshell”, appeared in Spain. Again, the way in which the media peered at her body was analogous to the way the foreigners were mentioned, whilst the Spanish were treated more ‘respectfully’. At each visit, a message of modernity and cosmopolitanism mattered, although weighed down by appeals to tradition and spanishness. Our most international figure was precisely that which moved farther away from the official slogans, but paradoxically, her triumph was due to a touch of homeland essence. It was an emblem and a source of national pride, and at the same time, the object of criticism and censorship.

It has not been the purpose of this doctoral thesis to investigate film stars as a representation of the nation; but it is not possible to ignore these questions altogether, since a regime as deeply nationalist as Franco’s could not avoid being tempted to use them for its own benefit. However, the case studied actresses, in comparison to folkloric artists, did not respond to the most recognizable and exportable profile for the diffusion of these interests. In any case, here we have not focused so much on the incarnation of the values of the country, as to the way in which these actresses were proposed as a model of femininity of the Spanish woman.

The first example is found in Amparo Rivelles and in her elevation to “universal Spaniard” from her role in *Eugenia de Montijo*. The role of a strong woman, with initiative, who even intervenes in political matters, although behind the scenes and with the ultimate goal of assuming her role as wife and mother of a man who manages public affairs. A woman, however, who did not fit into the traditional or popular canons more typical of the Francoist ideal. The same would happen with Sara Montiel, who is employed to transmit a banal idea to the nation based on her international success. Being as her triumph is “ours”, a Spanish woman, no matter how much she represents unwanted features of cosmopolitanism and modernity not desired, and that her career has gained momentum as a result of roles that highlighted her racial, not Spanish, but Mexican orientalist.

The concept of race also sneaks in here to justify in the first place her sensuality and untameable character. Nothing to do with the use of the term used in Francoist organization linked to the idea of empire. The “heroic woman, figure of our race and glory of her sex”, as were characters such as Maria Pacheco, Padilla’s widow, or Queen Elizabeth, to whom Amparo gave life, was obsolete. It was the time of the emergence of a new type of femininity in the West, which in the United States was symbolized by an actress like Marilyn Monroe and in Italy, *maggioratas* such as Sofia Loren or Gina Lollobrigida.

Sara Montiel responded to that kind of voluptuous woman. A large amount of the scandal that she caused in Spain came from her interpretations on the screen, especially in *El último cuplé*, but which was more disturbing because it was interwoven with the reflection of her own life in the media. Her sensuality jumped from the screen to the photographs in the magazines, only the moral transgressions of Maria Lujan, which sometimes found their correlation in some of her attitudes and statements, in which she showed sexual behaviour not conforming to the established norms. Nor can we find in these years her quotes that sound like a liberated claim. Her acts transcend the press and, this in turn, always moves, as it could not be otherwise. Within the limits of what is tolerated, and transmits a will of social integration and, having the last word, in accordance with the established order.

But the knot of that challenge was the expression of a franker sensuality and a freer sexuality. It is undeniable that there is a reification of her body as a means of expressing hetero-masculine secondary drives. However, it is relevant to break the taboo, which

largely weighed on the Spanish actresses, to make explicit that towards her there is a look of erotic attraction. Until then this treatment used to be reserved for foreign artists. Montiel, the star that got to Hollywood, is part of the type of voluptuous actresses who in the fifties were triumphing internationally, and responding to a new model of femininity, related to the changes that were taking place in the United States and Europe with regards to the adjustments of gender roles after the war. However, in the context of the Franco dictatorship, it also allows for other readings. Among them, that her exceptional nature was also a reason for personal empowerment and agency capacity to control her career and her life. The actress who gained an unseen popularity after *El último cuplé* was no longer a young girl, but an active woman of almost thirty, who attracted and intimidated at the same time.

We have emphasized the body as a gender challenge. But it is not a minor insubordination when it is expressed through the intellect. Faced with the paradigm of the mother retired to the home, Conchita Montes is a woman not only with higher education, but also participates in intellectual circles. Journalists give her an eloquent regard, in which her social status is no stranger to the treatment she receives. The petulance that is sometimes shown by her being noticed, for example, that she speaks four languages or that she has extensive knowledge on literature, although it is covered with false modesty, can be interpreted as the claim of a space in which she finds resistance and no space granted.

She takes advantage of her advantageous position to demand that her profession or her person not be handicapped or banished, but she does not exercise an individual defence but stands as spokesperson for her companions, introducing a gender class in her complaints. It goes on to say that women are not *per se* simple or childish and deserve equal treatment from their male colleagues. In addition, it is not solely of a corporate defence action. It extends those same assertions when it emphasizes equally great writers both male and female and the same sensation transmitted through the characters that are interpreted in diverse situations. In *Domingo de carnaval*, she disguises herself as Tenorio in order to unmask some criminals and in *El Marqués de Salamanca* dresses up as a man to outwit the rules that prevent a woman from attending the tribune of the Parliament. In different films, such as *La vida en hilo*, she expresses openly and criticizes social issues. The professional tandem that she forms with Edgar Neville does not respond to the archetype of the film director and his muse, but rather two artists who balance each other

out. Her role as a scriptwriter, translator and theatrical adapter, and even managing director of her own stage company, together with the recognition that both express each other, minimizes the idea that there is an authentic hierarchical relationship between them.

Her intellectual capacity allowed her to formulate her claims in a clear and well-argued manner, to the point that we could consider her the most feminist film star of the time; being aware of the historical context in which it moves and of the political language that bourgeois culture provides and from which it comes.

In June 1957, they coincide, sequentially on the same page of the *ABC* newspaper, two news reports on the tribute Sara Montiel receives upon her arrival in Spain before the success reaped by Juan de Orduña, and Amparo Rivelles farewell ceremony, in which she is heading to Mexico. The two actresses make the same trip, but in the opposite direction. They show the rise to stardom of one and the decline of the other. Meanwhile, Conchita Montes was still shining, but in another nearby galaxy, which is the theatre.

Continuing with the metaphor that proposes we contemplate the cinematographic actresses as stars that invite us to dream of a universe that escapes from our reach, the discovery that we can verify after having obtained a view of the sky with our telescope is that, without a doubt, they are cracking in the firmament. Both on the screen and on paper, these actresses built an image of themselves that called into question the ideals of femininity and gender roles of Franco's society. It is true that perhaps their light was fleeting and that it also did not cause serious damage to the celestial vault. But their imprint has been left behind and would be watched by their contemporary, and probably not with indifference, as we may years from now.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

Archivos consultados:

Institut Valencià de l'Audiovisual i de la Cinematografia (IVAC)

Filmoteca Española

Filmoteca de Catalunya

Biblioteca Nacional

Hemeroteca digital del diario *ABC*

Archivo histórico del *No-Do*. Web de RTVE – Filmoteca Española

Fuentes primarias escritas:

Revista *Primer plano*

Revista *Radiocinema*

Revista *Cámara*

Revista *Imágenes*

Revista *Fotogramas*

Diario *ABC*

Noticario Cifesa

Bibliografía:

- ABELLA, Rafael. *Crónica de la posguerra: 1939-1955*. Barcelona, Ediciones B, 2008.
- *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco*. Madrid, Temas de Hoy, 1996.
- AGUADO, Ana. "Politización femenina y pensamiento igualitario en la cultura socialista durante la segunda república", en AGUADO, Ana y ORTEGA, Teresa María (ed.). *Feminismos y antifeminismos: Culturas políticas e identidades de género en la España del siglo XX*. Valencia, Universitat de València, 2011, 145-172.
- "Culturas políticas y feminismos" *Historia social*, (2010), p. 69-74.
- "Identidades de género y culturas políticas en la Segunda República" *Pasado y memoria: Revista de historia contemporánea*, n. 7 (2008), p. 123-141.
- "La experiencia republicana. Entre la cultura del reformismo político y las culturas obreras", en AGUADO, Ana y RAMOS, María Dolores (ed.). *La modernización de España (1917-1939). Cultura y vida cotidiana*. Madrid, Síntesis, 2002, 153-222.
- "Una cultura en guerra más allá de la cotidianeidad (1936-1939)", en AGUADO, Ana y RAMOS, María Dolores. *La modernización de España (1917-1939). Cultura y vida cotidiana*. Madrid, Síntesis, 2002. p. 223-286.
- AGUILAR, Carlos y GENOVER, Jaume. *Las estrellas de nuestro cine: 500 biofilmografías de intérpretes españoles*. Madrid, Alianza, 1996.
- AGUILAR, José. *Divinas y humanas. Mis actrices hablan de erotismo*. Madrid, Notorious, 2016.
- AGUILAR, José y LOSADA, Miguel. *Sara Montiel*. Madrid, T&B Editores, 2007.
- *Carmen Sevilla*. Madrid, T&B editores, 2008.
- AGUILAR, Santiago. *Edgar Neville: Tres sainetes criminales*. Madrid, Filmoteca Española, 2002.
- AGUILAR, Santiago y CABRERIZO, Felipe. *Conchita Montes. Una mujer ante el espejo*. Madrid, Bala perdida, 2018.

- AGULLÓ DÍAZ, Carmen. "Azul y rosa: Franquismo y educación femenina", en MAYORDOMO PÉREZ, Alejandro (ed.). *Estudios sobre la política educativa durante el franquismo*. Valencia, Universitat de València, 1999, 243-303.
- ALCALDE, Ángel. "El descanso del guerrero: la transformación de la masculinidad excombatiente franquista (1939-1965)" *Historia y política*, n. 37 (2017), p. 177-208.
- ÁLVAREZ RODRIGO, Álvaro. "Estrellas de cine y *glamour*. Amparo Rivelles, un icono de moda y consumo en la España depauperada de posguerra", *X Encuentro de Investigadoras e Investigadores del Franquismo*, 2019 (en prensa).
- "Las estrellas cinematográficas, modelos heterodoxos de género bajo el primer franquismo: La construcción de la imagen de Amparo Rivelles", *Comunicación y Espectáculo: Actas del XV Congreso de la Asociación de Historiadores de la Comunicación*. Oporto, Universidade do Porto, 2018, 150-167.
- "Los católicos en el primer franquismo. La vida cotidiana en el barrio del Botánico de Valencia", en SAZ, Ismael y GÓMEZ RODA, Alberto (ed.). *El franquismo en Valencia: Formas de vida y actitudes sociales en la posguerra*. Valencia, Episteme, 1999, 259-284.
- "Las estrellas cinematográficas durante el primer franquismo desde una perspectiva de género", *Actas del VI Encuentro Internacional de Jóvenes Investigadores en Historia Contemporánea*. Zaragoza, 2017 (en prensa).
- "El cuerpo como desafío al ideal de feminidad franquista. Sara Montiel, la estrella española que vino de Hollywood (1950-1957)". *Arenal. Revista de historia de las mujeres* (en prensa).
- "Sara Montiel: De 'Lolita' a *vamp*. La sensualidad de una estrella que desarma la moralidad nacionalcatólica de posguerra (1942-1950)". *Journal of Spanish Cultural Studies*, (en prensa).
- "Sara Montiel: Las transgresiones al ideal de género franquista en *El último cuplé* (1957), origen de un icono gay de la democracia", *Actas del XIV Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*. Alicante, 2018 (en prensa).
- ANDERSON, Bonnie S. y ZINSSER, J. *Historia de las mujeres: Una historia propia*. Barcelona, Crítica, 1991.
- ANDREU MIRALLES, Xavier. "El género de las naciones. Un balance y cuatro propuestas". *Ayer*, n. 106 (2017), p. 21-46.

- "La mirada de Carmen: El mite oriental d'Espanya i la identitat nacional". *Afers: Fulls de recerca i pensament*, n. 48 (2004), p. 347-367.
- ARCE PINEDO, Rebeca. *Dios, patria y hogar: La construcción social de la mujer española por el catolicismo y las derechas en el primer tercio del siglo XX*. Santander, Universidad de Cantabria, 2008.
- "De la mujer social a la mujer azul: La reconstrucción de la feminidad por las derechas españolas durante el primer tercio del siglo XX". *Ayer*, (2005), p. 247-272.
- ARESTI, Nerea. *Masculinidades en tela de juicio: hombres y género en el primer tercio del siglo XX*. Madrid, Cátedra, 2010.
- *Médicos, donjuanes y mujeres modernas: los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 2001.
- ARMERO, Álvaro. *Una aventura americana: españoles en Hollywood*. Madrid, Compañía Literaria, 1995.
- ASCHEID, Antje. *Hitler's heroines: Stardom and womanhood in Nazi cinema*. Philadelphia, Temple University Press, 2004.
- BAER, Hester. *Dismantling the Dream Factory: gender, German cinema, and the postwar quest for a new film language*. Berghahn Books, 2012.
- BALLESTEROS, Isolina. "Mujer y Nación en el cine español de posguerra: Los años 40". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, n. 3 (1999), p. 51-72.
- BALLÓ, Jordi y CARNICÉ, Marga. "Los motivos visuales en el erotismo cinematográfico bajo el fascismo. España-Italia (1939-1945)". *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, n. 23 (2017), p. 29-48.
- BARCIELA, Carlos, et al. *La España de Franco (1939-1975): Economía*. Madrid, Síntesis, 2001.
- BARRY, King. "Articulating stardom". *Screen*, n. 5 (1985), p. 27-50.
- BENET, Vicente J. "Tipologías del estrellato durante el franquismo: Algunas fórmulas dominantes". *Comparative cinema*, n. 10 (2017), p. 26-35.
- *El cine español: Una historia cultural*. Barcelona, Paidós, 2012.

- BENET, Vicente J. y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. "La españolada en el cine", en MORENO LUZÓN, Javier y NÚÑEZ SEIXAS, Xosé M. (ed.). *Ser españoles. Imaginarios nacionalistas en el siglo XX*. Barcelona, RBA, 2013, 560-591.
- BERTHIER, Nancy. "La représentation des femmes dans le cinéma des années 40". *Bulletin d'histoire contemporaine de l'Espagne*, n. 11-12 (1990), p. 33-40.
- BERTHIER, Nancy y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. "Introducción", en BERTHIER, Nancy y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (ed.). *Retóricas del miedo: Imágenes de la Guerra Civil española*. Madrid, Casa de Velázquez, 2012, 1-10.
- BILLIG, Michael. *Nacionalisme banal*. València, Afers - Universitat de València, 2006.
- BLACK, Gregory D. *La cruzada contra el cine (1940-1975)*. Madrid, Cambridge University Press, 1999.
- *Hollywood censurado*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- BLANCO FAJARDO, Sergio. "Los consultorios sentimentales de radio durante el primer franquismo. A propósito del programa "Hablando con la Esfinge" (1946-1956)". *Arenal: Revista de historia de mujeres*, n. 1 (2016), p. 59-83.
- BLASCO HERRANZ, Inmaculada. "Género y nación durante el franquismo", en MICHONNEAU, Stéphane y NÚÑEZ SEIXAS, Xosé M. (ed.). *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*. Madrid, Casa de Velázquez, 2014.
- "Mujeres y nación: Ser españolas en el siglo XX", en MORENO LUZÓN, Javier y NÚÑEZ SEIXAS, Xosé M. (ed.). *Ser españoles: Imaginarios nacionalistas en el siglo XX*. Barcelona, RBA, 2013, 168-206.
- *Paradojas de la ortodoxia: política de masas y militancia católica femenina en España (1919-1939)*. Universidad de Zaragoza, 2003.
- "Actitudes de las mujeres bajo el primer Franquismo: La práctica del aborto en Zaragoza durante los años 40" *Arenal: Revista de historia de mujeres*, n. 1 (1999), p. 165-180.
- "Moda e imágenes femeninas durante el primer franquismo: Entre la moralidad católica y las nuevas identidades de mujer", en GARCÍA WIEDEMANN, Emilio J. y MONTOLYA RAMÍREZ, María Isabel (ed.). *Moda y sociedad: estudios sobre educación, lenguaje e historia del vestido*. Granada, Universidad de Granada, 1998, 135-146.

- "Definir y explicar el feminismo histórico: Debates y propuestas de análisis desde la historia", en CENARRO, Ángela y ILLION, Régine (ed.). *Feminismos. Contribuciones desde la historia*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2015, 267-287.
- BONADDIO, Federico. "Dressing as foreigners: Historical and musical dramas of the early Franco period", en LÁZARO-REBOLL, Antonio y WILLIS, Andrew (ed.). *Spanish popular cinema*. Manchester, Manchester University Press, 2004, 24-39.
- BORAU, José L.(ed.). *Diccionario del cine español*. Madrid, Sociedad General de Autores de España, 1998.
- BORDERÍA, Enrique. *La prensa durante el franquismo, represión, censura y negocio: Valencia (1939-1975)*. Valencia, Fundación Universitaria San Pablo CEU, 2000.
- BOSCH, Aurora y RINCÓN, M. Fernanda. "Franco and Hollywood, 1939-56". *New Left Review*, n. 232 (1998), p. 112-127.
- BOU, Núria. "Cuestiones sobre la representación del deseo femenino en la historia del cine", en SEGARRA, Marta (ed.). *Políticas del deseo: Literatura y cine*. Icaria, 2007, 71-94.
- *Diosas y tumbas: Mitos femeninos en el cine de Hollywood*. Barcelona, Icaria, 2006.
- BOU, Núria y PÉREZ, Xavier. *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos: España, Italia, Alemania (1939-1945)*. Madrid, Cátedra, 2018.
- "Deseo y erotismo en tiempos dictatoriales. Estrategias cinematográficas contra la censura de los regímenes totalitarios" *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, n. 23 (2017), p. 7-16.
- "La destrucción de una *sex symbol*: Conchita Montenegro", en BOU, Núria y Pérez, Xavier (ed.). *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos. España. Italia, Alemania (1939-1945)*. Madrid, Cátedra, 2018, 41-53.
- BOX, Zira. *España, año cero: La construcción simbólica del franquismo*. Madrid, Alianza, 2010.
- BRITTON, Andrew. "Stars and genre", en GLEDHILL, Christine (ed.). *Stardom: Industry of Desire*. Nueva York, Routledge, 1991, 198-206.
- BRUZZI, Stella. "'It will be a magnificent obsession': Femininity, desire, and the New Look in 1950s Hollywood melodrama", en MUNICH, Adrienne (ed.). *Fashion in Film*. Bloomington, Indiana University Press, 2011, 160-180.

- BUCKLEY, Cheryl y FAWCETT, Hilary. *Fashioning the feminine*. Londres, I.B. Tauris, 2002.
- BUCKLEY, Réka. "The emergence of film fandom in postwar Italy: Reading Claudia Cardinale's fan mail" *Historical Journal of Film, Radio and Television*, n. 4 (2009), p. 523-559.
- "Glamour and the Italian female film stars of the 1950s" *Historical Journal of Film, Radio and Television*, n. 3 (2008a), p. 267-289.
- "Marriage, motherhood, and the Italian film stars of the 1950s", en MORRIS, Penelope (ed.). *Women in Italy, 1945–1960: An interdisciplinary study*. Nueva York, Palgrave Macmillan, 2006, 35-49.
- "National body: Gina Lollobrigida and the cult of the star in the 1950s" *Historical Journal of Film, Radio and Television*, n. 4 (2000), p. 527-547.
- BURGUERA NADAL, María Luisa. *Edgar Neville: Entre el humor y la nostalgia*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1999.
- BUSSY GENEVOIS, Danièle. "El retorno de la hija pródiga: Mujeres entre lo público y lo privado (1931-1936)", en FOLGUERA, Pilar y PERROT, Michelle (ed.). *Otras visiones de España*. Madrid, Editorial Pablo Iglesias, 1993, 111-138.
- BUSZEK, Maria Elena. *Pin-up grrrls: Feminism, sexuality, popular culture*. Londres, Duke University Press, 2006.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires, Paidós, 2002.
- "Sujetos de Sexo/Género/Deseo", en CARBONELL, Neus y TORRAS, Meri (ed.). *Feminismos literarios*. Madrid, Arco/Libros, 1999, 25-76.
- CABRERA, Miguel Ángel. *Historia, lenguaje y teoría de la sociedad*. Madrid, Cátedra, 2001.
- CAMPORESI, Valeria. "'Whose films are these?' Italian-Spanish co-productions of the Early 1940s" *Historical Journal of Film, Radio and Television*, n. 2 (2014), p. 208-320.
- *Para grandes y chicos: Un cine para los españoles 1940-1990*. Madrid, Turfán, 1994.
- CANNING, Kathleen. "The body as method? Reflections on the place of the body in gender history". *Gender & History*, n. 3 (1999), p. 499-513.

- CÁNOVAS ORTEGA, M^a Carmen. "Representaciones femeninas a través del cine musical hollywoodiense en la España de los años 50". *Dossiers Feministes*, n. 20 (2015), p. 157-172.
- "Mujeres (y) Miradas: Arquetipos femeninos a través del Star System. El adoctrinamiento social a través de las representaciones femeninas cinematográficas en la España de la Posguerra", en IBARRA AGUIRREGABIRIA, Alejandra (ed.). *No es país para jóvenes*. Granada, Instituto Valentín Foronda, 2012.
- CAPARRÓS LERA, José María. *Historia crítica del cine español: Desde 1897 hasta hoy*. Barcelona, Ariel, 1999.
- CARMAN, Emily S. "Mapping the body: Female film stars and the reconstruction of postwar Italian national identity" *Quarterly Review of Film and Video*, n. 4 (2014), p. 322-335.
- CARNICÉ MUR, Marga. "La censura en el cine italiano bajo el fascismo", en BOU, Núria y PÉREZ, Xavier (ed.). *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos: España, Italia, Alemania (1939-1945)*. Madrid, Cátedra, 2018, 111-121.
- CASTRO DE PAZ, José Luis. "Sáenz de Heredia en el cine español de los años cuarenta" *Signa*, n. 20 (2011), p. 305-333.
- *Fernando Fernán Gómez*. Madrid, Cátedra, 2010.
- *Un cinema herido: Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Barcelona, Paidós, 2002.
- "El capitán Veneno", en PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.). *Antología crítica del cine español, 1906-1995*. Madrid, Cátedra, 1997, 264-266.
- CASTRO DE PAZ, José Luis y CERDÁN, Josetxo. "Cesáreo González: Hasta que llegó su hora (aproximación a un peculiar productor español)", en CASTRO DE PAZ, José Luis y CERDÁN, Josetxo (ed.). *Suevia Films-Cesáreo González. Treinta años de cine español*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2005, 15-153.
- CATALÁN, Jordi. "La reconstrucción franquista y la experiencia de la Europa occidental, 1934-1959", en BARCIELA, Carlos (ed.). *Autarquía y mercado negro: El fracaso económico del primer franquismo, 1939-1959*. Barcelona, Crítica, 2003, 123-168.

- CAVELL, Stanley. *La búsqueda de la felicidad: la comedia de enredo matrimonial en Hollywood*. Barcelona, Paidós, 1999.
- CENARRO, Angela. "Identidades de género en el catolicismo, el falangismo y la dictadura de Franco (presentación)". *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, n. 37 (2017), p. 17-26.
- "Trabajo, maternidad y feminidad en las mujeres del fascismo español", en AGUADO, Ana y ORTEGA LÓPEZ, Teresa María (ed.). *Feminismos y antifeminismos: Culturas políticas e identidades de género en la España del siglo XX*. Valencia, Universitat de València, 2011, 229-252.
- *La sonrisa de Falange: Auxilio Social en la Guerra Civil y en la posguerra*. Barcelona, Crítica, 2006.
- "La Falange es un modo de ser (mujer): discursos e identidades de género en las publicaciones de la Sección Femenina (1938-1945)". *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, n. 37 (2017), p. 91-120.
- CHARTIER, Roger. *El mundo como representación: Estudios sobre historia cultural*. Barcelona, Gedisa, 1992.
- CHULIÁ, Elisa. *El poder y la palabra: Prensa y poder político en las dictaduras. El régimen de Franco ante la prensa y el periodismo*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.
- CLÚA, Isabel. "Género y cultura popular" *Lectora: revista de dones i textualitat*, n. 11 (2005), p. 9-14.
- *Cuerpos de escándalo: Celebridad femenina en el fin-de-siècle*. Barcelona, Icaria, 2016.
- "¿Tiene género la cultura?", en CLÚA, Isabel (ed.). *Género y cultura popular*. Barcelona, Ediciones UAB, 2008, 11-30.
- COIRA, Pepe. *Antonio Román, un cineasta de la posguerra*. Madrid, Editorial Complutense, 2004.
- COLMEIRO, José. "Nationalising Carmen: Spanish cinema and the spectre of francoism". *Journal of Iberian and Latin American Research*, n. 1 (2009), p. 1-26.
- COLMENERO MARTÍNEZ, Ricardo. "De la cruzada moral a la producción: Una historia de la Acción Católica y el cine en el primer franquismo", en LOUZAO, Joseba y

- MONTERO, Feliciano (ed.). *La restauración social católica en el primer franquismo, 1939-1953*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2015, 215-232.
- COMAS, Ángel. *El star system del cine español de posguerra (1939-1945)*. Madrid, T&B Editores, 2004.
- COOK, Pam. *Screening the past: Memory and nostalgia in cinema*. Londres; Nueva York, Routledge, 2005.
- COUTEL, Evelyne. "Usted no puede hacer de vamp. Identidad nacional y roles femeninos en las entrevistas cinematográficas españolas (1926-1945)". *Iberic@l, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, (2016), p. 171-185.
- *Les stars et la cinéphilie dans la culture cinématographique espagnole du début du XXe siècle: Le cas Greta Garbo*. Tesis doctoral. París-Sorbona, 2014.
- CROSS, Edmond. "Sujeto cultural y estrellas de cine". *Archivos de la Filmoteca*, (1994), p. 35-40.
- DAPENA, Gerard. "Domingo de carnaval: Un cine de diversión y crimen". *Secuencias: Revista de Historia del Cine* n. 14 (2001) 29-39.
- "Spanish film scores in early francoist cinema 1940-1950". *Music in Art*, n. 1/2 (2002), p. 141-151.
- DE GRAZIA, Victoria. *El imperio irresistible: Un minucioso análisis de la sociedad de consumo estadounidense sobre la civilización europea*. Barcelona, Belacqva, 2006.
- "Empowering women as citizen-consumers", en DE GRAZIA, Victoria y FURLOUGH, Ellen (ed.). *The sex of things: Gender and Consumption in Historical Perspective*. Berkeley, University of California Press, 1996, 275-286.
- "Introduction", en DE GRAZIA, Victoria y FURLOUGH, Ellen (ed.). *The sex of things: Gender and consumption in historical perspective*. Berkeley, University of California Press, 1996, 1-11.
- "Nationalizing women: The competition between fascist and commercial cultural models in Mussolini's Italy", en DE GRAZIA, Victoria (ed.). *The sex of things: Gender and consumption in historical perspective*. Berkeley, University of California Press, 1996, 337-358.

- *How fascism ruled women: Italy, 1922-1945*. Berkeley, University of California Press, 1993.
- DE LA PLAZA, Martín. *Imperio Argentina. Una vida de artista*. Madrid, Alianza, 2003.
- DE LUCAS, Gonzalo. "Erótica de los gestos: Conchita Montes", en BOU, Núria y PÉREZ, Xavier (ed.). *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos: España, Italia, Alemania (1939-1945)*. Madrid, Cátedra, 2018, 55-67.
- DE PACO NAVARRO, José y RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Joaquín. *Amparo Rivelles, pasión de actriz*. Murcia, Filmoteca Regional de Murcia, 1988.
- DEL ARCO, Miguel Á.(ed.). *No solo miedo: Actitudes políticas y opinión popular bajo la dictadura franquista, 1936-1977*. Granada, Comares, 2013.
- DI BELLO, Patrizia. "Seductions and flirtations: Photographs, histories, theories" *Photographies*, n. 2 (2008), p. 143-155.
- DI FEBBO, Giuliana. "Resistencias femeninas al franquismo. Para un estado de la cuestión". *Cuadernos de Historia Contemporánea*, n. 28 (2006), p. 153-168.
- "La cuna, la cruz y la bandera. Primer franquismo y modelos de género", en MORANT, Isabel (ed.). *Historia de las mujeres en España y América Latina. Vol. IV*. Madrid, Cátedra, 2005, 217-237.
- "Nuevo Estado, nacionalcatolicismo y género ", en NIELFA, Gloria (ed.). *Mujeres y hombres en la España franquista: Sociedad, economía, política, cultura*. Madrid, Universidad Complutense, 2003, 19-44.
- *La Santa de la raza: Un culto barroco en la España franquista*. Barcelona, Icaria, 1988.
- DÍAZ FREIRE, José Javier. "El don Juan de Unamuno como crítica de la masculinidad en el primer tercio del siglo XX", en ARESTI, Nerea, BRÜHNE, Julia y PETERS, Karin (ed.). *¿La España invertida?: Masculinidad y nación a comienzos del siglo XX*. Granada, Comares, 2016, 13-28.
- "Cuerpo a cuerpo con el giro lingüístico". *Arenal: Revista de historia de mujeres*, n. 14 (2007), p. 5-29.
- "Cuerpos en conflicto: La construcción de la identidad y la diferencias en el País Vasco a finales del siglo XIX", en NASH, Mary y MARRE, Diana (ed.). *El desafío de la*

- diferencia: Representaciones culturales e identidades de género, raza y clase*. Bilbao, Universidad del Pas Vasco, 2003, 61-94.
- DÍAZ LÓPEZ, Marina. "Prólogo: Conchita Montes nunca fue una pelmaza", en AGUILAR, Santiago y CABRERIZO, Felipe. *Conchita Montes. Una mujer ante el espejo*. Madrid, Bala perdida, 2018, 9-14.
- DÍAZ LÓPEZ, Marina. "Lola Flores, la estrella de bata de cola: España y América, según Suevia Films-Cesáreo González", en Castro de Paz, José Luis y CERDÁN, Josetxo (ed.). *Suevia Film-Cesáreo González. Treinta años de cine español*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2005, 197-222.
- DÍEZ PUERTAS, Emeterio. *Historia social del cine en España*. Madrid, Fundamentos, 2003.
- "La situación laboral del actor bajo el franquismo". *ADE: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, n. 84 (2001), p. 108-118.
- "La represión franquista en el ámbito profesional del cine". *Archivos de la Filmoteca*, n. 30 (1998), p. 54-90.
- DOANE, Mary Ann. *Femmes fatales*. Nueva York, Routledge, 1991.
- *The desire to desire: The woman's film of the 1940s*. Washington, Georgetown University Press, 1987.
- DOMINGO, Carmen. *Coser y cantar. Las mujeres bajo la dictadura franquista*. Barcelona, Lumen, 2007.
- DONAPETRY, Mara. "Conversación con Sara Montiel: Trátame de tú" *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, n. 4 (2000), p. 225-233.
- DYER, Richard. *Heavenly bodies: Film stars and society*. Nueva York, Routledge, 2004.
- *Las estrellas cinematográficas: Historia, ideología, estética*. Barcelona, Paidós, 2001.
- *Only Entertainment*. Londres, Routledge, 1992.
- ELDUQUE, Albert. "Suspiros de España: La censura del sexo en el primer franquismo", en BOU, Núria y PÉREZ, Xavier (ed.). *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos: España, Italia, Alemania (1939-1945)*. Madrid, Cátedra, 2018, 13-23.
- ELENA, Alberto. "Catálogo de películas latinoamericanas estrenadas en España", *Red de Investigadores de América Latina*, (2012).

- ENDERS, Victoria Loréey RADCLIFF, Pamela B. "General introduction: Contesting identities/Contesting categories", en ENDERS, Victoria L. y RADCLIFF, Pamela Beth (ed.). *Constructing Spanish womanhood: Female identity in modern Spain*. Nueva York, SUNY Press, 1999, 1-18.
- EPPS, Brad. "La mirada morbosa. La transgresión de los arquetipos en el cine de la transición española", *Feminidades y masculinidades: Arquetipos y prácticas de género*. Alianza Editorial, 2014, 243-270.
- ESTIVILL, Josep. "El espíritu del caos: Irregularidades en la censura cinematográfica durante la inmediata postguerra" *Secuencias: Revista de historia del cine*, n. 6 (1997), p. 39-50.
- EVANS, Jo. "Sex and the censors: The femme fatale in Juan Antonio Bardem's Muerte de un ciclista" *Screen*, n. 3 (2007), p. 327-344.
- EVANS, Peter William. "Putting the blame on Carmen: La versión de Rita Hayworth". *Archivos de la Filmoteca*, n. 51 (2005), p. 66-83.
- EXPÓSITO GARCÍA, Mercedes. *De la garçonne a la pin-up: Mujeres y hombres en el siglo XX*. Madrid, Cátedra, 2016.
- FANDIÑO, Roberto G. "El transmisor cotidiano. Miedos, esperanzas, frustraciones y confusión en los rumores de una pequeña ciudad de provincias durante el primer franquismo". *Historia y comunicación social*, (2003), p. 77-102.
- FANÉS, Félix. *El cas CIFESA: Vint anys de cine espanyol (1932-1951)*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989.
- Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982.
- FERNÁNDEZ VILCHES, Gloria. "El mito de Carmen en el cine de Hollywood". *Archivos de la Filmoteca*, n. 51 (2005), p. 10-15.
- FOLGUERA, Pilar. "Mujer y cambio social". *Ayer*, n. 17 (1995), p. 155-172.
- FORGACS, David y GUNDLE, Stephen. *Mass culture and Italian society from fascism to the Cold War*. Bloomington, Indiana University Press, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Madrid, Siglo XXI, 1978.

- FUERTES MUÑOZ, Carlos. *Viviendo en dictadura: La evolución de las actitudes sociales hacia el franquismo*. Granada, Comares, 2017.
- GAHETE MUÑOZ, Soraya. "La Sección Femenina de Falange: Discursos y prácticas en Madrid". *Arenal: Revista de historia de mujeres*, n. 2 (2015), p. 389-411.
- "Las mujeres como transmisoras de la ideología falangista". *Cuadernos Kre*, n. 8 (2013), p. 17-43.
- GALLEGO MÉNDEZ, María Teresa. *Mujer, Falange y franquismo*. Madrid, Taurus, 1983.
- GANZO, Fernando. "Un tren que descarrila, ¿existe un star system europeo? Conversación con Axelle Ropert". *Comparative cinema*, n. 10 (2017).
- GARCÍA CARRIÓN, Marta. "España, sesión continua: Nacionalismo banal y espectáculo cinematográfico en los años de la dictadura de Primo de Rivera", en QUIROGA, Alejandro y ARCHILÉS, Ferran (ed.). *Ondear la nación: Nacionalismo banal en España*. Granada, Comares, 2018, 97-119.
- "Peliculera y española. Raquel Meller como icono nacional en los felices años veinte". *Ayer*, n. 106 (2017), p. 159-181.
- *Por un cine patrio: cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*. Valencia, Universitat de València, 2013.
- "Escribir sobre cine para hablar de España: Discursos de nacionalismo español en la cultura cinematográfica de los años veinte y treinta", *Estudios sobre nacionalismo y nación en la España contemporánea*. Universidad de Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, 169-202.
- GERAGHTY, Christine. *British cinema in the fifties*. Londres, Routledge, 2000.
- "Re-examining stardom: Questions of texts, bodies and performance", en GLEDHILL, Christine y WILLIAMS, Linda (ed.). *Reinventing film studies*. Oxford - Nueva York, Oxford University Press, 2000, 183-202.
- GIL GASCÓN, Fátima. *Españolas en un país de ficción: La mujer en el cine franquista (1939-1963)*. Sevilla, Comunicación Social, 2011.
- GIL GASCÓN, Fátima y GÓMEZ GARCÍA, Salvador. "Mujer, noviazgo y censura en el cine español. 1939-1959". *Revista Latina de Comunicación Social*, n. 65 (2010), p. 460-471.

- GLEDHILL, Christine (ed.). *Stardom: Industry of desire*. Nueva York, Routledge, 1991.
- GLEDHILL, Christine. "The melodramatic field: An investigation", en GLEDHILL, Christine (ed.). *Home is where the heart is*. Londres, British Film Institute, 1987, 5-39.
- GONZÁLEZ DE GARAY, Beatriz y ÁLVAREZ, Juan Carlos Alfeo. "Formas de representación de la homosexualidad en el cine y la televisión españoles durante el Franquismo". *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, n. 23 (2017), p. 73-80.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Fernando. "El discurso sobre la técnica en *Primer Plano*, 1840-1845". *Secuencias: Revista de historia del cine*, n. 19 (2004), p. 31-51.
- GRÀCIA, Jordi y RUIZ CARNICER, Miguel Á. *La España de Franco (1939-1975): Cultura y vida cotidiana*. Madrid, Síntesis, 2001.
- GRAHAM, Helen. "Introduction: Writing Spain's twentieth century in(to) Europe", en GRAHAM, Helen (ed.). *Interrogating francoism: History and dictatorship in twentieth-century Spain*. Londres, Bloomsbury Publishing, 2016, 1-24.
- "Gender and the State: Women in the 1940s", en GRAHAM, Helen y LABANYI, Jo (ed.). *Spanish cultural studies*. Oxford, Oxford University Press, 1995, 182-195.
- "Women and social change", en GRAHAM, Helen y LABANYI, Jo (ed.). *Spanish cultural studies: An introduction. The struggle for modernity*. Nueva York, Oxford University Press, 1995.
- GRIFFIN, Sean (ed.). *What dreams were made of: Movie stars of the 1940s*. New Brunswick, Rutgers University Press, 2011.
- GUBERN, Román. "Teoría y práctica del star-system infantil". *Archivos de la Filmoteca*, n. 38 (2001), p. 8-16.
- "La herencia del *star system*". *Archivos de la Filmoteca*, (1994), p. 13-23.
- *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*. Madrid, Filmoteca Española, 1986.
- *La censura: Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona, Península, 1981.
- GUBERN, Román y FONT, Domènec. *Un cine para el cadalso: 40 años de censura cinematográfica en España*. Barcelona, Euros, 1975.
- GUBERN, Román, et al. *Historia del cine español*. Madrid, Cátedra, 2009.

- GUILLAMÓN CARRASCO, Silvia. "La sexualización de la heroína histórica en el cine español: De Locura de amor a Juana la Loca". *Asparkia: Investigación feminista*, n. 27 (2016), p. 113-130.
- GUILLÉN LORENTE, Carmen. "La sexualidad femenina durante el franquismo: Represión versus realidad", en CUADRADO, Jara et al. (ed.). *Las huellas del franquismo: Pasado y presente*. Granada, Comares, 2019, 817-831.
- GUNDLE, Stephen. *Mussolini's dream factory: Film stardom in fascist Italy*. Nueva York-Oxford, Berghahn Books, 2013.
- *Glamour: A history*. Nueva York, Oxford University Press, 2008.
- *Bellissima: Feminine beauty and the idea of Italy*. New Haven, Yale University Press, 1997.
- "Fame, fashion and style: The Italian star system", en LUMLEY, Robert y FORGACS, David (ed.). *Italian Cultural Studies: An Introduction*. Londres, Routledge, 1996, 309-326.
- GUNDLE, Stephen y LUMLEY, Robert. "Fame, fashion and style: The Italian star system", en FORGACS, David (ed.). *Italian Cultural Studies: An Introduction*. Londres, Routledge, 1996, 309-326.
- HAMAD, Hannah. "Greer Garson", en GRIFFIN, Sean (ed.). *What dreams were made of: Movie stars of the 1940s*. Piscataway, Rutgers University Press, 2011, 142-164.
- HEREDERO, Carlos F. *Las huellas del tiempo: Cine español 1951-1961*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1993.
- "España bajo el franquismo: Imágenes parásitas y resistencia crítica", en MONTERDE, José E. y RIAMBAU, Esteve (ed.). *Historia general del cine. Europa y Asia (1945-1959)*. Madrid, Cátedra, 1996, 183-234.
- HERNÁNDEZ BURGOS, Claudio. "Franquismo suave: El nacionalismo banal de la dictadura", en QUIROGA, Alejandro y ARCHILÉS, Ferran (ed.). *Ondear la nación: Nacionalismo banal en España*. Granada, Comares, 2018, 137-157.
- *Franquismo a ras del suelo: Zonas grises, apoyos sociales y actitudes durante la dictadura (1936-1976)*. Granada, Universidad de Granada, 2013.
- HERRERA, Carlos. *Carmen Sevilla. Memorias*. Barcelona, Bellacqua, 2005.

- HERREROS, Enrique. *La Codorniz de Enrique Herreros*. Madrid, EDAF, 2005.
- HERSHFIELD, Joanne. *The invention of Dolores del Rio*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.
- HUESO, Ángel Luis. *Catálogo del cine español: Películas de ficción, 1941-1950*. Madrid, Cátedra, 1998.
- JACOBS, Lea. "Censorship and the fallen woman cycle", en GLEDHILL, Christine (ed.). *Home is where the heart is: Studies in melodrama and the woman's film*. Londres, British Film Institute, 1987, 100-112.
- JUDT, Tony. *Postguerra: Una historia de Europa desde 1945*. Madrid, Taurus, 2006.
- Karen Offen. "Definir el feminismo: Un análisis histórico comparativo". *Historia Social*, n. 9 (1991), p. 103-135.
- KARLYN, Kathleen Rowe. *The unruly woman: Gender and the genres of laughter*. Austin, University of Texas Press, 1995.
- KEIL, Charlie. "Cary Grant and Katharine Hepburn: Domesticated Mavericks", en GRIFFIN, Sean (ed.). *What dreams were made of: Movie stars of the 1940s*. New Brunswick, Rutgers University Press, 2011, 192-217.
- KING, Barry. *Taking fame to market: On the pre-history and post-history of Hollywood stardom*. Londres, Palgrave MacMillan, 2015.
- KUHN, Annette. *The power of the image: Essays on representation and sexuality*. Londres, Routledge, 2013.
- *Dreaming of Fred and Ginger: Cinema and cultural memory*. Nueva York, New York University Press, 2002a.
- "Géneros de mujeres: Teoría sobre el melodrama y el culebrón" *Secuencias: Revista de historia del cine*, n. 15 (2002b), p. 1-17.
- LABANYI, Jo. "Feminizing the nation: Women, subordination and subversion in post-civil war Spanish cinema", en SIEGLOHR, Ulrike (ed.). *Heroines without heroes: Reconstructing female and national identities in European cinema, 1945-51*. Londres, Bloomsbury, 2016, 163-182.

- "The ambivalent attractions of the past: Historical film of the early Franco period", en LABANYI, Jo y PAVLOVIC, Tatjana (ed.). *A companion to Spanish cinema*. Malden, Wiley-Blackwell, 2013, 256-264.
- "Negociando la modernidad a través del pasado: El cine de época del primer franquismo", en HERRERA, Javier y MARTÍNEZ-CARAZO, Cristina (ed.). *Hispanismo y cine*. Madrid, Iberoamericana, 2007, 21-43.
- "Costume, identity and spectator pleasure in historical films of the early Franco period", en MARSH, Steven y NAIR, Parvati (ed.). *Gender and Spanish cinema*. Oxford; Nueva York, Berg, 2004, 33-51.
- "Historia y mujer en el cine del primer franquismo". *Secuencias: Revista de historia del cine*, n. 15 (2002), p. 42-59.
- "Raza, género y denegación en el cine español del primer franquismo: El cine de misioneros y las películas folclóricas". *Archivos de la Filmoteca*, n. 32 (1999), p. 22-42.
- LABANYI, Jo y ZUNZUNEGUI, Santos. "Lo popular y el cine español durante el franquismo". *Desacuerdos: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, (2009), p. 83-104.
- LANDY, Marcia. *Stardom, Italian style: Screen performance and personality in Italian cinema*. Bloomington, Indiana University Press, 2008.
- LAPLACE, Maria. "Producing and consuming the woman's film", en GLEDHILL, Christine (ed.). *Home is where the heart is*. Londres, British Film Institute, 1987, 138-166.
- LAQUEUR, Thomas. *La construcción del sexo: Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. València, Universitat de València, 1994.
- LLINÁS, Francisco. "Juan de Orduña y Edgar Neville: El haz y el envés". *Secuencias: Revista de historia del cine*, n. 1 (1994), p. 65-74.
- LLONA GONZÁLEZ, Miren. "Los otros cuerpos disciplinados: relaciones de género y estrategias de autocontrol del cuerpo femenino (primer tercio del siglo XX)". *Arenal: Revista de historia de mujeres*, n. 14 (2007), p. 79-108.
- *Entre señorita y garçon: Historia oral de las mujeres bilbaínas de clase media, (1919-1939)*. Málaga, Universidad de Málaga, 2002.

- LÓPEZ VEGA, Antonio. *Gregorio Marañón: Radiografía de un liberal*. Madrid, Taurus, 2011.
- LOSILLA, Carlos. "Ver hacia dentro, mirar hacia fuera: El deseo femenino en el cine del franquismo". *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, n. 23 (2017), p. 19-28.
- "Las memorias de las estrellas: Lauren Bacall y Ava Gardner. Realidad y ficción en el Hollywood manierista". *Archivos de la Filmoteca*, n. 18 (1994), p. 145-155.
- LOYO GÓMEZ, Hilaria. "Los avatares de Lorelei: La identidad nacional de Marlene Dietrich desde Weimar hasta la Segunda Guerra Mundial". *Archivos de la Filmoteca*, n. 40 (2002), p. 108-125.
- "Las estrellas y los deseos femeninos bajo la mirada de la historia: El caso de Marlene Dietrich". *Secuencias: Revista de historia del cine*, n. 15 (2002), p. 18-31.
- *Star and the politics of viewing: Marlene Dietrich and the socio-historical context*. Tesis doctoral. Universidad de Zaragoza, 2000.
- LUENGO, Jordi. "Claves identitarias desde la memoria hemerográfica: mujeres periodistas en la conformación de nuevas libertades (1900-1936)". *Arenal: Revista de historia de mujeres*, n. 1 (2007), p. 111-135.
- LUZÓN AGUADO, Virginia. "Star Studies Today: From the Picture Personality to the Media Celebrity". *BELLS: Barcelona English language and literature studies*, n. 17 (2008), p. 11-21.
- MALTBY, Richard. "La censura y el Código de Producción", en RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro (ed.). *Historia general del cine vol. VIII. Estados Unidos (1932-1955)*. Madrid, Cátedra, 1996, 175-206.
- MANRIQUE ARRIBAS, Juan Carlos. "Incidencia del ideal de mujer durante el franquismo en el ámbito de la familia y la actividad física". *Feminismo/s*, n. 23 (2014), p. 47-68.
- MAQUA, Javier. "La estrella: Un discurso a pedazos" *Archivos de la Filmoteca*, (1994), p. 25-33.
- MARCILHACY, David. "La Hispanidad bajo el franquismo: El americanismo al servicio de un proyecto nacionalista", en MICHONNEAU, Stéphane y NÚÑEZ SEIXAS, Xosé M. (ed.). *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*. Madrid, Casa de Velázquez, 2014, 73-102.

- MARSH, Steven. *Popular Spanish film under Franco: Comedy and the weakening of the state*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2006.
- MARSH, Steven y NAIR, Parvati. "Introduction", en MARSH, Steven y NAIR, Parvati (ed.). *Gender and Spanish cinema*. Oxford, Berg, 2004.
- MARTÍN GAITE, Carmen. *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona, Anagrama, 2002.
- MARTÍN PÉREZ, Celia. "Madness, queenship and womanhood in Orduña's *Locura de amor* (1948) and Aranda's *Juana la Loca* (2001)", en MARSH, Steven y NAIR, Parvati (ed.). *Gender and Spanish cinema*. Oxford; Nueva York, Berg, 2004, 71-85.
- MARTÍN, Annabel. "Melodrama: Modernity's rebellious genre", en LABANYI, Jo y PAVLOVIC, Tatjana (ed.). *A companion to Spanish cinema*. Malden, Wiley-Blackwell, 2013, 224-240.
- *La gramática de la felicidad: Relecturas franquistas y posmodernas del melodrama*. Madrid, Libertarias, 2005.
- MARTÍNEZ, Josefina. "El cine de los cincuenta: Una década de contradicciones", en MATEOS, Abdón (ed.). *La España de los cincuenta*. Madrid, Eneida, 2008, 337-367.
- MARTIN-MÁRQUEZ, Susan. *Disorientations: Spanish colonialism in Africa and the performance of identity*. New Haven, Yale University Press, 2008.
- *Feminist discourse and Spanish cinema: Sight unseen*. Oxford, Oxford University Press, 1999.
- MATEOS, Abdón. "Los decisivos años cincuenta", en MATEOS, Abdón (ed.). *La España de los cincuenta*. Madrid, Eneida, 2008, 9-11.
- MATILLA, María Jesús. *Sufragismo y feminismo en Europa y América (1789-1948)*. Madrid, Síntesis, 2018.
- MAZOWER, Mark. *La Europa negra: Desde la Gran Guerra hasta la caída del comunismo*. Valencia, Barlin Libros, 2017.
- MCDONALD, Paul. "Volver a conceptualizar el estrellato", en DYER, Richard. *Las estrellas cinematográficas*. Barcelona, Paidós, 2001, 217-248.
- *The star system: Hollywood's production of popular identities*. Nueva York, Wallflower, 2000.

- MCGREGOR, Alexander. *The Catholic Church and Hollywood: censorship and morality in 1930s cinema*. IB Tauris, 2013.
- MCLEAN, Adrienne. "Betty Grable and Rita Hayworth: Pinned Up", en GRIFFIN, Sean (ed.). *What dreams were made of: Movie stars of the 1940s*. Piscataway, Rutgers University Press, 2011, 166-190.
- (ed.). *Glamour in a golden age: Movie Stars of the 1930s*. New Brunswick, Rutgers University Press, 2011.
- "The Cinderella Princess and the instrument of evil: Surveying the limits of female transgression in two postwar Hollywood scandals". *Cinema Journal*, n. 3 (1995), p. 36-56.
- MÉNDEZ-LEITE, Fernando. *Historia del cine español*. Madrid, Rialp, 1965.
- MIRA, Alberto. *Miradas insumisas: Gays y lesbianas en el cine*. Madrid, Egales, 2008.
- *De Sodoma a Chueca: Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Barcelona, Egales, 2004.
- "Spectacular metaphors: the rhetoric of historical representation in Cifesa epics", en LÁZARO-REBOLL, Antonio y WILLIS, Andrew (ed.). *Spanish Popular Cinema*. Manchester, Manchester University Press, 2004, 60-75.
- MOLERO, Ernesto. "«Ni un español sin vivienda»", en LAVIANA, Juan C. (ed.). *Franquismo año a año. 1944: La liberación de París anima al maquis a 'reconquistar' España*. Madrid, Unidad Editorial, 2006, 64-71.
- MOLINERO, Carme. "Mujer, franquismo, fascismo: La clausura forzada en un "mundo pequeño"" *Historia social*, n. 30 (1998), p. 97-117.
- MOLINERO, Carme y YSÀS, Pere. *Anatomía del franquismo: De la supervivencia a la agonía, 1945-1977*. Barcelona, Crítica, 2008.
- MONTIEL, Alejandro. "Las de los tristes destinos: Ana Mariscal y Amparo Rivelles", en BOU, Núria y PÉREZ, Xavier (ed.). *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos: España, Italia, Alemania (1939-1945)*. Madrid, Cátedra, 2018, 83-96.
- MONTIEL, Sara. *Vivir es un placer*. Barcelona, Plaza & Janés, 2000.
- MORADIELLOS, Enrique. *La España de Franco (1939-1975). Política y sociedad*. Síntesis, 2000.

- MORANT I ARIÑO, Antonio. "'Para influir en la vida del estado futuro': Discurso -y práctica- falangista sobre el papel de la mujer y la feminidad, 1933-1945". *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, n. 27 (2012), p. 113-141.
- MORCILLO, Aurora. *En cuerpo y alma: Ser mujer en tiempos de Franco*. Madrid, Siglo XXI, 2015.
- . "Uno, dos, tres, cuatro: Modern women docile bodies". *Sport in Society*, n. 6 (2008), p. 673-684.
- MOREIRO, Julián. *Miguel Mihura: Humor y melancolía*. Madrid, Algaba, 2004.
- MORENO SECO, Mónica. "Ideal femenino y protagonismo de las mujeres en las culturas políticas católicas del franquismo". *Arenal: Revista de historia de mujeres*, n. 2 (2008), p. 269-293.
- MORIN, Edgar. *Las estrellas del cine*. Buenos Aires, Eudeba, 1964.
- MOSSE, George L. *La imagen del hombre: La creación de la moderna masculinidad*. Madrid, Talasa, 2001.
- MULVEY, Laura. "Thoughts on Marilyn Monroe: Emblem and allegory" *Screen*, n. 2 (2017), p. 202-209.
- "Introduction: 1970s feminist film theory and obsolesce object", en MULVEY, Laura y ROGERS, Anna Backman (ed.). *Feminisms: Diversity, difference and multiplicity in contemporary film cultures*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015, 17-26.
- "'Visual Pleasure at 40' Dossier", *Screen* n. 4 (2015). p. 481-485.
- "Placer visual y cine narrativo", en WALLIS, Brian (ed.). *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid, Akal, 2001, 365-377.
- "Unmasking the gaze: Some thoughts on new Feminist Film Theory and History". *Lectora*, (2001b), p. 5-14.
- MUNICH, Adrienne. "Introduction: Fashion shows", en MUNICH, Adrienne (ed.). *Fashion in film*. Bloomington, Indiana University Press, 2011, 1-13.
- NASH, Mary. "La construcción de una cultura política femenina desde la legitimidad feminista durante la transición política democrática", en AGUADO, Ana y ORTEGA, Teresa María (ed.). *Feminismos y antifeminismos: Culturas políticas e identidades de género en la España del siglo XX*. Valencia, Universitat de València, 2011, 283-306.

- *Mujeres en el mundo: Historia, retos y movimientos*. Madrid, Alianza, 2004.
- "Representaciones culturales y discurso de género, raza y clase en la construcción de la sociedad europea contemporánea", en NASH, Mary y MARRE, Diana (ed.). *El desafío de la diferencia: Representaciones culturales e identidades de género, raza y clase*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 2003, 21-36.
- "Un/contested identities: Motherhood, sex reform and the modernization of gender identity in early twentieth-century Spain", en ENDERS, Victoria L. y RADCLIFF, Pamela Beth (ed.). *Constructing Spanish womanhood: Female identity in modern Spain*. Nueva York, SUNY Press, 1999, 25-50.
- "Pronatalismo y maternidad en la España franquista", en BOCK, Gisela y THANE, Patricia (ed.). *Maternidad y políticas de género: La mujer en los estados de bienestar europeos, 1880-1950*. Madrid, Cátedra, 1996, 279-308.
- "Experiencia y aprendizaje: La formación histórica de los feminismos en España" *Historia social*, n. 20 (1994), p. 151-172.
- NIETO FERRANDO, Jorge. "De las "stars" al estructuralismo. Evolución de la crítica y la prensa cinematográfica en Barcelona bajo el franquismo". *Estudios Sobre el Mensaje Periodístico*, n. 1 (2015), p. 145.
- "La reflexión y la crítica católica en la prensa cinematográfica bajo el franquismo. Del nacional-catolicismo a Ingmar Bergman", *Estudios Sobre el Mensaje Periodístico*, n. 2 (2012), p. 855.
- *Cine en papel: Cultura y crítica cinematográfica en España: (1939-1962)*. Valencia, Filmoteca Valenciana, 2009.
- NÚÑEZ-BALART, Mirta. "Los muros caídos de la decencia. La prostitución en el franquismo de posguerra", en EGIDO, Ángeles y MONTES, Jorge J. (ed.). *Mujer, franquismo y represión: Una deuda histórica*. Madrid, Sanz y Torres, 2018, 273-288.
- OFER, Inbal. "A 'new' woman for a 'new' Spain: The Sección Femenina de la Falange and the image of the national syndicalist woman". *European History Quarterly*, n. 4 (2009), p. 583-605.
- *Señoritas in blue: the making of a female political elite in Franco's Spain (1936-1977)*. Brighton, Sussex Academic Press, 2009.

- "Historical models, contemporary identities: The Sección Femenina of the Spanish Falange and its redefinition of the term 'femininity'". *Journal of Contemporary History*, n. 4 (2005), p. 663-674.
- OFFEN, Karen. *Feminismos europeos, 1700-1950: Una historia política*. Tres Cantos, Akal, 2015.
- OLMEDA, Fernando. *Gyenes, maestro fotógrafo*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2012.
- *El fotógrafo del optimismo*. Barcelona, Península, 2011.
- ORDÓÑEZ, Marcos. *Beberse la vida: Ava Gardner en España*. Madrid, Aguilar, 2004.
- ORTEGA LÓPEZ, Teresa María. "¡Cosa de coser ... y cantar! La derecha antiliberal y el adoctrinamiento político de la mujer de clase media en la Segunda República", en AGUADO, Ana M. y ORTEGA LÓPEZ, Teresa María (ed.). *Feminismos y antifeminismos: Culturas políticas e identidades de género en la España del siglo XX*. Valencia, Universitat de València, 2011, 173-206.
- "'Hijas de Isabel'. Discurso, representaciones y simbolizaciones de la mujer y de lo femenino en la extrema derecha española del período de entreguerras". *Feminismo/s*, n. 16 (2010), p. 207-232.
- ORTEGA, Teresa M., AGUADO, Ana y HERNÁNDEZ SANDOICA, Elena (ed.). *Mujeres, dones, mulleres, emakumeak. Estudios sobre la historia de las mujeres y del género*. Madrid, Cátedra, 2019.
- ORTEGO MARTÍNEZ, Óscar. *Cine, fascismo y propaganda: El proyecto falangista de un nuevo cine español (un modelo proyectado en la revista Primer plano)*. Tesis doctoral. Universidad de Zaragoza, 2013.
- "Cine, realismo y propaganda falangista: Un ejemplo en la revista Primer Plano", en RUIZ CARNICER, Miguel A. (ed.). *Falange, las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*. Zaragoza, Instituto Fernando El Católico, 2013, 394-407.
- PACK, Sasha D. *La invasión pacífica: los turistas y la España de Franco*. Madrid, Turner, 2009.

- PALMER, Barton (ed.). *Larger than life: Movie stars of the 1950s*. New Brunswick, Rutgers University Press, 2010.
- PARDO SANZ, Rosa. "La salida del aislamiento: La década de los cincuenta", en MATEOS, Abdón (ed.). *La España de los cincuenta*. Madrid, Eneida, 2008, 109-133.
- PARRONDO, Eva. "'La mujer' en el cine gótico: Rebecca (Rebecca, Alfred Hitchcock, 1940)". *Secuencias: Revista de historia del cine*, n. 25 (2007), p. 79-93.
- . "A las mujeres también nos gusta mirar a Kim Novak". *Archivos de la Filmoteca*, n. 19 (1995), p. 146-150.
- PEISS, Kathy. "Making up, making over", en DE GRAZIA, Victoria y FURLOUGH, Ellen (ed.). *The sex of things: Gender and consumption in historical perspective*. Berkeley, University of California Press, 1996, 310-336.
- PELAZ LÓPEZ, José Vidal. "Los católicos españoles y el cine: De los orígenes al nacionalcatolicismo", en RUIZ SÁNCHEZ, José L. (ed.). *Catolicismo y comunicación en la historia contemporánea*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, 77-92.
- PEÑA, Jaime. "Misterio en la marisma", en PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.). *Antología crítica del cine español 1906-1995*. Madrid, Cátedra, 1997, 159-160.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio. *Cine, literatura y poder: La adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1950)*. Salamanca, Librería Cervantes, 2004.
- PÉREZ LEDESMA, Manuel y SAZ, Ismael. "Introducción", en PÉREZ LEDESMA, Manuel y SAZ CAMPOS, Ismael (ed.). *Del franquismo a la democracia: 1936-2013*. Madrid, Marcial Pons, 2015, 9-21.
- PERRIAM, Chris. "Sara Montiel: entre dos mitos". *Archivos de la Filmoteca*, n. 54 (2006), p. 196-209.
- "El último cuplé. The last torch song", en MIRA, Alberto (ed.). *The cinema of Spain and Portugal*. Londres, Wallflower Press, 2005, 89-98.
- PERRIAM, Chris y TRIANA TORIBIO, Núria. "The politics of stardom and celebrity", en LABANYI, Jo y PAVLOVIC, Tatjana (ed.). *A companion to Spanish cinema*. Malden, Wiley-Blackwell, 2013, 339-354.
- PINILLA GARCÍA, Alfonso. "La mujer en la posguerra franquista a través de la Revista Medina (1940-1945)". *Arenal: Revista de historia de mujeres*, n. 1 (2006), p. 153-179.

- PRAVADELLI, Veronica. "Cinema and the modern woman", en LUCIA, Cynthia, GRUNDMANN, Roy y SIMON, Art (ed.). *The Wiley-Blackwell History of American Film*. Malden, Blackwell Publishing, 2012, 248-262.
- PRESTON, Paul. *Franco, Caudillo de España*. Barcelona, Grijalbo, 1994.
- PRIETO BORREGO, Lucía. *Mujer, moral y franquismo: Del velo al bikini*. Málaga, Universidad de Málaga, 2018.
- . "La copla: Un instrumento para el proyecto de moralización de la sociedad española durante el primer franquismo". *Arenal: Revista de historia de mujeres*, n. 2 (2016), p. 287-320.
- PULIDO, Salvador. "Lola se casa y la Piquer se retira", en LAVIANA, Juan C. (ed.). *Franquismo año a año, 1957: Los tecnócratas cambian la cara del Régimen*. Madrid, Unidad Editorial, 2006, 142-153.
- REGUEILLET, Anne-Gaelle. "Norma sexual y comportamientos cotidianos en los diez primeros años del Franquismo: noviazgo y sexualidad". *Hispania: Revista española de historia*, n. 218 (2004), p. 1027-1042.
- REICH, Jacqueline. *Beyond the Latin lover: Marcello Mastroianni, masculinity, and Italian cinema*. Bloomington, Indiana University Press, 2004.
- REY, Endika. "Fulgor y ocaso de la vampiresa en el cine español: Mercedes Vecino", en BOU, Núria y PÉREZ, Xavier (ed.). *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos. España. Italia, Alemania (1939-1945)*. Madrid, Cátedra, 2018, 69-82.
- RICCI, Evelyne. "La escena comercial y la cuestión del público: Las contradicciones del teatro de la guerra", en VALERO, Sergio y GARCÍA CARRIÓN, Marta (ed.). *Desde la capital de la República: Nuevas perspectivas y estudios sobre la Guerra Civil española*. Valencia, Universitat de València, 2018, 243-256.
- RICHMOND, Kathleen. *Las mujeres en el fascismo español: La Sección Femenina de la Falange, 1934-1959*. Madrid, Alianza, 2004.
- RINCÓN DÍEZ, Aintzane. *Representaciones de género en el cine español (1936-1982): Figuras y fisuras*. Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2014.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio. *Nos vemos en Chicote: Imágenes del cinismo y el silencio en la cultura franquista*. Sevilla, Renacimiento, 2015.

- . *Una arrolladora simpatía: Edgar Neville, de Hollywood al Madrid de la posguerra*. Barcelona, Ariel, 2007.
- ROCA I GIRONA, Jordi. "Los (no) lugares de las mujeres durante el franquismo: el trabajo femenino en el ámbito público y privado" *Gerónimo de Uztáriz*, n. 21 (2005), p. 81-99.
- "Esposa y madre a la vez: construcción y negociación del modelo ideal de mujer bajo el (primer) franquismo", en NIELFA, Gloria (ed.). *Mujeres y hombres en la España franquista: sociedad, economía, política, cultura*. Universidad Complutense, 2003, 45-66.
- *De la pureza a la maternidad: La construcción del género femenino en la postguerra española*. Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1996.
- RODOWICK, David N. "Madness, authority and Ideology in the domestic melodrama of the 1950's", en GLEDHILL, Christine (ed.). *Home is where the heart is*. Londres, British Film Institute, 1987, 268-281.
- RODRÍGUEZ FUENTES, Carmen. "El Marqués de Salamanca bajo la atenta mirada de Neville", *La biografía fílmica: Actas del II Congreso Internacional de Historia y Cine*. Madrid, T&B editores, 2011, 831-842.
- *Las actrices en el cine español de los cuarenta*. Universidad Complutense de Madrid, 2001.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, Sofía. "La Sección Femenina, la imagen del poder y el discurso de la diferencia" *Feminismo/s*, n. 16 (2010), p. 233-258.
- "La Sección Femenina de FET-JONS: "Paños calientes" para una dictadura" *Arenal: Revista de historia de mujeres*, n. 1 (2005), p. 35-60.
- ROSE, Sonya. *¿Qué es historia de género?* Madrid, Alianza Editorial, 2012.
- ROSENDORF, Neal Moses. "'Hollywood In Madrid': American film producers and the Franco regime, 1950–1970". *Historical Journal of Film, Radio and Television*, n. 1 (2007), p. 77-109.
- ROSÓN, María. *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo (materiales cotidianos, más allá del arte)*. Madrid, Cátedra, 2016.

- "Historia e identidad: Heroínas en el cine histórico español de los cuarenta", en CAMARERO, Gloria, CRUZ, Vanesa y DE LAS HERAS, Beatriz (ed.). *I Congreso Internacional de Historia y Cine*. Madrid, Universidad Carlos III, 2008, 330-343.
- ROURA, Assumpta. *Un inmenso prostíbulo: mujer y moralidad durante el franquismo*. Barcelona, Base, 2005.
- RUIZ FRANCO, María Rosario. *¿Eternas menores?: Las mujeres en el franquismo*. Biblioteca Nueva, 2007.
- SALAÛN, Serge. *El cuplé (1900-1936)*. Madrid, Espasa Calpe, 1990.
- SALOMÓN CHÉLIZ, Pilar. "Devotas mojigatas, fanáticas y libidinosas. Anticlericalismo y antifeminismo en el discurso republicano a fines del siglo XIX", en AGUADO, Ana y ORTEGA, Teresa María (ed.). *Feminismos y antifeminismos: Culturas políticas e identidades de género en la España del siglo XX*. Valencia, Universitat de València, 2011, 71-98.
- "Beatas sojuzgadas por el clero: La imagen de las mujeres en el discurso anticlerical en la España del primer tercio del siglo XX". *Feminismo/s*, (2003), p. 41-58.
- SALZBERG, Ana. *Beyond the looking glass: Narcissism and female stardom in studio-era Hollywood*. Oxford, Berghahn Books, 2014.
- SÁNCHEZ.BIOSCA, Vicente. "Cinema and other forms of entertainment prior to the arrival of television", en LABANYI, Jo y PAVLOVIC, Tatjana (ed.). *A companion to Spanish cinema*. Malden, Wiley-Blackwell, 2013, 492-519.
- "El No-Do y la eficacia del nacionalismo banal", en MICHONNEAU, Stéphane y NÚÑEZ SEIXAS, Xosé (ed.). *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*. Madrid, Casa de Velázquez, 2014, 177-195.
- "Una nación de cartón-piedra. Las ficciones históricas de Cifesa", en SAZ CAMPOS, Ismael y ARCHILÉS I CARDONA, Ferran (ed.). *La nación de los españoles: Discursos y prácticas del nacionalismo español en la época contemporánea*. Valencia, Universitat de València, 2012, 499-519.
- "The Latin Masquerade: The Spanish in Disguise in Hollywood", en PHILLIPS, Alastair y VINCENDEAU, Ginette (ed.). *Journeys of Desire*. Londres, British Film Institute, 2006, 133-139.

- "Fotografía y puesta en escena en el film español de los años 1940–50", en LLINÁS, Francisco (ed.). *Directores de fotografía del cine español*. Madrid, Filmoteca Española, 1989, 57-94.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente y BENET, Vicente J. "Las estrellas: Un mito en la era de la razón". *Archivos de la Filmoteca*, n. 18 (1994).
- SANTAOLALLA, Isabel. *Los otros: Etnicidad y raza en el cine español contemporáneo*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005.
- SANZ FERRERUELA, Fernando. *Catolicismo y cine en España (1936-1945)*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013.
- SANZ HOYA, Julián. "De la guerra al movimiento: Sobre prácticas, socialización y vectores de difusión del falangismo", en PÉREZ LEDESMA, Manuel y SAZ, Ismael (ed.). *Del franquismo a la democracia: 1936-2013*. Madrid, Marcial Pons, 2015, 267-297.
- SAZ, Ismael. *España contra España: Los nacionalismos franquistas*. Madrid, Marcial Pons, 2003.
- "Las raíces culturales del franquismo", en PÉREZ LEDESMA, Manuel y SAZ, Ismael (ed.). *Del franquismo a la democracia: 1936-2013*. Madrid, Marcial Pons, 2015, 21-51.
- "¿Dónde está el otro? O sobre qué eran los que no eran fascistas", en ANTÓN MELLÓN, Joan (ed.). *El fascismo clásico, 1919-1945 y sus epígonos: Nuevas aportaciones teóricas*. Madrid, Tecnos, 2012, 155-190.
- "Falangistas y católicos reaccionarios: Una batalla político-cultural decisiva", en MATEOS, Abdón (ed.). *La España de los cincuenta*. Madrid, Eneida, 2008, 237-250.
- SAZ, Ismael y GÓMEZ RODA, Alberto. (ed.). *El franquismo en Valencia: Formas de vida y actitudes sociales en la posguerra*. Valencia, Episteme, 1999.
- SCANLON, Geraldine M. *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*. Torrejón de Ardoz, Akal, 1986.
- SCOTT, Joan W. "La experiencia como prueba", en CARBONELL, Neus y TORRAS, Meri (ed.). *Feminismos literarios*. Madrid, Arco/Libros, 1999, 77-112.
- "El género: Una categoría útil para el análisis histórico", *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1990, 23-58.

- "El eco de la fantasía: La historia y la construcción de la identidad". *Ayer*, n. 62 (2006), p. 111-138.
- SEGARRA, Marta. "Poéticas y políticas del deseo", en SEGARRA, Marta (ed.). *Políticas del deseo: Literatura y cine*. Barcelona, Icaria, 2007, 9-34.
- SEGUIN, Jean-Claude. "Si te hubieses casado conmigo", en PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.). *Antología crítica del cine español, 1906-1995*. Madrid, Cátedra, 1997, 246-248.
- SEIDMAN, Michael. *A ras de suelo: Historia social de la República durante la Guerra Civil*. Madrid, Alianza, 2003.
- SERNA, Justo y PONS, Anaclet. *La historia cultural: Autores, obras, lugares*. Madrid, Akal, 2013.
- SHAROT, Stephen. "Social class in female star personas and the cross-class romance formula in Depression-era America". *Screen*, n. 2 (2015), p. 172-194.
- SHINGLER, Martin. "Los star studies en Europa". *Comparative cinema*, n. 10 (2017).
- *Star studies: A critical guide*. Londres, Palgrave Macmillan, 2012.
- SIEGLOHR, Ulrike. *Heroines without heroes: Reconstructing female and national identities in European cinema 1945-51*. Londres, Bloomsbury, 2016.
- SINOVA, Justino. *La censura de prensa durante el Franquismo (1936-1951)*. Madrid, Espasa-Calpe, 1989.
- SOLOMON, M. "Reflexivity and metaperformance: Marilyn Monroe, Jayne Mansfield, and Kim Novak", *Larger Than Life: Movie Stars of the 1950s*, 2010, 107-129.
- SONNET, Esther. "Girl in the canoe: history, teleology and the work of star construction in the early roles of Marilyn Monroe". *Screen*, n. 1 (2010), p. 54-70.
- SOTO VIÑOLO, Juan. *Querida Elena Francis*. Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1995.
- SPIEGEL, Maura. "Adornment in the Afterlife of Victorian Fashion", en MUNICH, Adrienne (ed.). *Fashion in Film*. Bloomington, Indiana University Press, 2011, 181-202.
- STACEY, Jackie. *Star gazing: Hollywood cinema and female spectatorship*. Londres, Routledge, 1994.

- "Feminine fascinations: Forms of identification in star-audience relations", en GLEDHILL, Christine (ed.). *Stardom: Industry of desire*. Nueva York, Routledge, 1991, 141-163.
- STOKES, Melvyn. "Female audiences of the 1920s and early 1930s", en STOKES, Melvyn y MALTBY, Richard (ed.). *Identifying Hollywood's audiences: Cultural identity and the movies*. Londres, British Film Institute, 1999, 42-60.
- STOLER, Ann Laura. *Race and the education of desire: Foucault's history of sexuality and the colonial order of things*. Durham, Duke University Press, 1995.
- SUEIRO SEOANE, Susana. "La publicidad comercial en la España de los años cincuenta: el "American way of life" y la transformación de la sociedad española", en MATEOS, Abdón (ed.). *La España de los cincuenta*. Madrid, Eneida, 2008, 327-336.
- TAIBO I, Paco Ignacio. *Un cine para un imperio: Películas en la España de Franco*. Madrid, Oberón, 2002.
- TAVERA, Susana. "Mujeres en el discurso franquista hasta los años sesenta", en MORANT, Isabel (ed.). *Historia de las mujeres en España y América Latina*. Madrid, Cátedra, 2006, 239-265.
- TÉLLEZ, José. "Pequeñeces", en PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.). *Antología crítica del cine español, 1906-1995*. Madrid, Cátedra, 1997, 261-263.
- TORRES, Rafael. *El amor en tiempos de Franco*. Madrid, Oberon, 2002.
- TORRES-POU, Joan. "El discurso propagandístico del franquismo en las adaptaciones cinematográficas: El clavo de Rafael Gil". *Bulletin of Spanish Studies*, n. 2 (2005), p. 205-214.
- TRANCHE, Rafael. "El cartel de cine en el engranaje del star system". *Archivos de la filмотeca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, n. 135 (1994), p. 143.
- TRANCHE, Rafael y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *No-Do: el tiempo y la memoria*. Madrid, Cátedra, 2000.
- TRIANA-TORIBIO, Núria. "Ana Mariscal: Franco's disavowed star", en SIEGLOHR, Ulrike (ed.). *Heroines without heroes: reconstructing female and national identities in European cinema, 1945-51*. Londres, Bloomsbury, 2016, 185-195.

- TUÑÓN, Julia. "Sin 'cien ni obscenidad': El censor de películas Francisco Ortiz Muñoz, inventor de su propio paraíso (1946)". *Historias*, (2011), p. 19-48.
- "Cine e hispanismo. Un debate de ida y vuelta entre España y México en 1948", en BERTHIER, Nancy y SEGUIN, Jean-Claude (ed.). *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid, Casa de Velázquez, 2007, 165-184.
- TUSELL, Javier. *Franco y los católicos: La política interior española entre 1945 y 1957*. Madrid, Alianza, 1984.
- VALLEJO POUSADA, Rafael. "¿Bendición del cielo o plaga? El turismo en la España franquista, 1939-1975". *Cuadernos de Historia Contemporánea*, (2015), p. 89-113.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. *Crónica sentimental de España*. Barcelona, Grijalbo, 1998.
- VELASCO MOLPECERES, Ana María. "'El último cuplé' (1957): Un desafío femenino en el cine del franquismo". *Revista Historia Autónoma*, n. 14 (2019), p. 129-151.
- VERNON, Kathleen M. "Theatricality, melodrama and stardom in El último cuplé", en MARSH, Steven y NAIR, Parvati (ed.). *Gender and Spanish cinema*. Oxford; New York, Berg Publishers, 2004, 183-199.
- VERNON, Kathleen M. y WOODS PEIRÓ, Eva. "The construction of the star system", en LABANYI, Jo y PAVLOVIĆ, Tatjana (ed.). *A companion Spanish cinema*. Malden, Wiley-Blackwell, 2013, 293-318.
- VINCENDEAU, Ginette. *Stars and stardom in French cinema*. Londres, Bloomsbury Publishing, 2000.
- VINCENT, Mary. "La reafirmación de la masculinidad en la cruzada franquista". *Cuadernos de Historia Contemporánea*, (2006), p. 135-151.
- WALKER, Alexander. *El estrellato: El fenómeno de Hollywood*. Barcelona, Anagrama, 1974.
- WATSON, Paul. "Critical approaches to Hollywood cinema: Authorship, genre and stars", en NELMES, Jill (ed.). *An introduction to film studies*. Londres, Routledge, 2003, 130-184.
- WILLIAMS, Melanie y WRIGHT, Ellen. "Betty Grable: An American icon in wartime Britain". *Historical Journal of Film, Radio and Television*, n. 4 (2011), p. 543-559.

- WOLF, Naomi. *The beauty myth: How images of beauty are used against women*. Nueva York, Random House, 1991.
- WOODS PEIRÓ, Eva. *White Gypsies: Race and Stardom in Spanish Musical Films*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012.
- "From rags to riches: the ideology of stardom in folkloric musical comedy films of the late 1930s and 1940s", en LÁZARO-REBOLL, Antonio y WILLIS, Andrew (ed.). *Spanish Popular Cinema*. Manchester, Manchester University Press, 2004, 40-59.
- ZECCHI, Barbara. "Estrategias de elisión, inscripción y desexuación en la representación cinematográfica de la violencia contra la mujer", en HERRERA, Javier y MARTÍNEZ-CARAZO, Cristina (ed.). *Hispanismo y cine*. Iberoamericana; Vervuert, 2007, 311-335.
- ZUBIAURRE, Maite. *Culturas del erotismo en España 1898-1939*. Madrid, Cátedra, 2014.
- ZUNZUNEGUI, Santos. "Deshaciendo tópicos. Una discusión a cinco voces sobre el cine español de la posguerra". *L'Atalante: Revista de estudios cinematográficos*, n. 20 (2015), p. 76-90.
- "Queridos cómicos: Actors and entertainment", en LABANYI, Jo y PAVLOVIC, Tatjana (ed.). *A companion to Spanish cinema*. Malden, Wiley-Blackwell, 2013, 219-225.
- "Angustia", en PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.). *Antología crítica del cine español, 1906-1995*. Madrid, Cátedra, 1997.
- ZURIAN, Francisco A. y CABALLERO, Antonio A. "¿Tiene la imagen género? Una propuesta metodológica desde los Gender Studies y la estética audiovisual", *Investigar la Comunicación hoy. Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2013, 475-488.

ABSTRACT

During the forties and fifties, cinema was the main form of entertaining the masses. Its stars, figures of enormous popularity and charisma that served as instruments aiding in the creation of a collective identity. But in the precarious and morally repressive postwar period, these models did not correspond to the ideals of francoist femininity and embodied contradictions and tensions regarding the official gender discourse that the dictatorship tried to impose on all Spanish women. These actresses largely broke the principles of domesticity, maternity and subordination that the regime assigned to women. They could become models that were subversive within that historical context.

From the conceptualization of the cinematographic star as a cultural representation constructed both by the characters that they interpret in the films and by their appearances in the press, especially film magazines, this doctoral thesis analyzes the image of three of the main actresses of the period: Amparo Rivelles, Sara Montiel and Conchita Montes. The first was the greatest star of the forties and the most modern, according to the parameter at that moment. A young independent woman, a fashion and consumer icon, who projected an image of a strong and empowered woman. Sara Montiel used her physique in a sensual and seductive way. It was the axis of the construction of her stellar image from her first steps. She marched off to America and returned as a modern and cosmopolitan star, she became the first sex symbol of Francoism thanks to the unexpected success of *El último cuplé*. Finally, Conchita Montes was the personification of sophistication and elegance and, above all, an intellectual woman who challenged gender roles.

The thesis is developed on the basis of a methodological proposal that connects cultural history with the history of women based on the so-called *star studies*, which helps us to understand and explain a key concept of the historical period, such as femininity and the relationship of genders.

RESUMEN

Durante los años cuarenta y cincuenta, el cine fue el gran medio de entretenimiento de masas y sus estrellas, figuras de enorme popularidad y carisma que sirvieron de instrumentos de creación de identidades colectivas. Pero en la precaria y moralmente represiva posguerra, estos modelos no se correspondían con los ideales de feminidad franquista y encarnaron contradicciones y tensiones respecto al discurso oficial de género que la dictadura trataba de imponer al conjunto de las españolas. Estas actrices rompían en buena medida con los principios de domesticidad, maternidad y subordinación que el régimen asignaba a las mujeres, y pudieron constituirse en modelos que resultaban subversivos en dicho contexto histórico.

Desde la concepción de la estrella cinematográfica como una representación cultural construida tanto por los personajes que interpretan en las películas como por sus apariciones en la prensa, especialmente en las revistas cinematográficas, la presente tesis doctoral analiza la imagen de tres de las principales actrices de la época: Amparo Rivelles, Sara Montiel y Conchita Montes. La primera fue la mayor estrella de la década de los cuarenta y la más moderna, según los parámetros del momento. Una joven independiente, icono de moda y consumo, que proyectaba una imagen de mujer fuerte y empoderada. Sara Montiel hizo de su cuerpo, como motivo de sensualidad y seducción, el eje de la construcción de su imagen estelar desde sus primeros pasos. Marchó a América y a su regreso como una estrella moderna y cosmopolita, se convirtió en la primera *sex symbol* del franquismo gracias al éxito inusitado de *El último cuplé*. Por último, Conchita Montes fue la personificación de la sofisticación y la elegancia, y, sobre todo, una mujer intelectual que desafió los roles de género.

La tesis se desarrolla a partir de una propuesta metodológica que conecta la historia cultural con la historia de las mujeres a partir de los llamados *star studies*, que nos ayuda a comprender y explicar un concepto clave de este período histórico como son la feminidad y las relaciones de género.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Los secretos de las damas

LE calculo yo a esta tremenda Amparito Rivelles la cuarta parte de mis años, es decir, dieciocho o diecinueve, y tengo motivos para no equivocarme en el cálculo, porque ayer mismo—como quien dice—la conocí en Barcelona de calcetinitos. Sin embargo, Amparito Rivelles no sólo es ya primerísima actriz del "cine" y el teatro, no sólo es, por derecho propio, una personalidad auténtica en nuestro país, además de hermosísima, sino que, por añadidura, tiene mucho talento. Talento de persona muy inteligente.

La verdad es que—y ello me hace feliz cuando la veo, porque es cosa especialmente dulce—, desde los días en que yo era joven canovista, no he conocido otra actriz que tan gentil y alegremente como ella soporte la pesadumbre de la fama y las vanidades que lleva consigo, sin perder el encanto de la niñez. Acaso es esta deliciosa virtud—no catalogada, porque no se trata de modestia, sino de algo más graciosamente atractivo y femenino—una de las mejores experiencias de nuestros escenarios.

Por eso he ido a ver a Amparito Rivelles a su teatro. Porque con la mayoría de las otras actrices—claro que la mayoría nada más—un anciano como yo se acuerda demasiado de las pérdidas primaveras, que no volverán nunca, y siempre terminamos llorando las actrices y yo. Por eso he ido a verla, a pesar del poco caso que a los viejos nos hacen las niñas. A pesar de los empujones que nos dan los tramoyistas en los oscuros entrebastidores.

Su lindo camerino está el fondo de un pasillito, tapizado con un papel de florecillas, con todas las puertas recién pintadas. Demasiado recién pintadas, porque manchan.

—¿Se puede pasar?

—¡Claro que sí!

Y me mira, y se conmueve: —Pero, Dios mío, se ha manchado usted... Espere que le limpie.

Es con un pañuelito y con colonia con lo que acomete su trabajo, adoptando un aire delicioso, pero excesivamente valiente, de total desconocimiento del oficio. Mi abrigo es negro, la pintura blanca, y sus fricciones de colonia acaban dejando el respetable sobretodo casi como una acuarela de aquel buen pintor Casas, cuya noble y delicada barba es uno de los más firmes recuerdos de mi madurez antigua. No quiero darme por enterado del sensible suceso, y sigo preguntando:

—¿Qué es lo que le gusta más, Amparito, ser famosa, ser rica, ser hermosa, o... limpiar manchas de pintura con agua de colonia?

Ella se ríe de un modo encantador. Y contesta:

—Ninguna de esas cosas. Me sobresalto:

—¿Cómo? ¿No le gusta ser famosa, ser rica, ser bella?... Estoy hablando en serio, hija mía.

—Y yo también. Claro que me gusta saber que soy conocida y querida por el público... En cuanto a lo de rica, no creo que el dinero tenga importancia.



AMPARITO RIVELLES SE QUIERE CASAR

que parece que no se puede nacer con ellos; que parece que se los ha comprado un multimillonario; que son el Premio Nobel de los ojos del mundo. Yo escapo a la mirada de esos ojos y la pregunto:

—¿Le gusta leer?

—Mucho.

—¿Qué lee?

—Novelas, versos, libros de aventuras. Me encanta Wallace. También me gustan mucho las biografías...

—¿Ha leído la novela de Carmen Laforet?

—No.

—¿No la ha leído?

—No, no. No la he leído.

Y casi me parece que se enoja.

—Bien, Amparito. Vamos a otra cosa. ¿Dónde ha nacido?

—En Madrid. A los ocho días de nacer embarqué para Méjico.

—Muy bien. ¿Es usted mala o buena persona?

—Soy buena persona.

—¿Es frívola?

—Soy cursi. Me gusta la música romántica. La noche. Las nubes. Chopin...

—¿Se casaría con Chopin?

—Sí.

—Si se casara con Chopin, ¿llenaría la casa de perros?

—Lo que Chopin quisiera.

—Bien. Y ahora vamos a ver. ¿Está usted enamorada ya de ese presunto esposo...?

—Estuve. Ahora no lo estoy.

—¿Cuál es su mejor recuerdo?

—Lo digo?

—Claro.

—Un primer beso.

—¡Ah!

—No lo cuento.

—Seguro que no. ¿Le gusta bailar?

—Mucho.

—¿Qué bailes? ¿Los europeos digamos—o los americanos?

—No entiendo. No querrá usted decir una polka.

—Quiero decir...

—Me gusta el "fox", naturalmente.

—¿Qué le importa más, la pareja o la orquesta?

—La orquesta.

—¿Le gusta comer bien?

—Sí. Pero el doctor Maraón, que me cuida, no me deja.

Es entonces cuando, precisamente, un camarero aparece en el dintel con una gran bandeja en las manos. Se mancha también, naturalmente, en la puerta recién pintada, pero a él no le limpia nadie, con lo que, claro, sale perdiendo, aunque su ropa salga ganada, con lo que, claro, sale perdiendo. Yo me marché de allí —marchándome otra vez— para evitar a esta dulce, hermosa e infantil Amparito Rivelles la violencia de ponerse a comer ante mí, justamente, todas las cosas que el doctor Maraón le tiene prohibidas.

ARIEL

(Fotos Sanz B. méjico.)





VALENCIANO.—Consulta: "Estoy enamorado de una chica a quien no conozco: sin embargo, por su foto y por el tiempo que me escribe —hace un año—, la considero más que amiga. Ella es muy simpática, y hace dos meses le pedí que fuésemos novios, a lo que ella accedió. ¿Qué debo hacer? Mis padres no están conformes, porque me quieren casar con una prima."

Respuesta: ¿Tan poca seguridad tiene en sí mismo? Le gusta una chica por carta, simpatiza, y cuando le pide que sea su novia, ésta dice que sí. No me diga que la cosa no resulta cómoda. ¿No ha pensado la de entradas de cine, invitaciones a helados, cervezas y alguna que otra gambá que le cuesta a otros lo que usted consigue por un precio de verdadera ganga? Lo que debe hacer, ahora en serio, es procurar conocerla de carne y hueso antes de que pase más tiempo, no sea que luego, al final, le vaya a desilusionar. No le haga perder a la chica el tiempo; es una cosa que está feísima. No sea tan "pasmao" y decidase. Suerte.

UNA QUE DESEA SER ARTISTA.—Consulta: "Simpática Amparito: ¿Es verdad que para ser artista de cine basta con la fotogenia?"

Respuesta: Hace ya muchos años que la fotogenia exclusivamente dejó de ser un aval para ingresar en el cine. ¿Quién le ha contado ese cuento chino? Le han querido tomar el pelo. Hay que sentir vocación, temperamento, saber hablar, poseer cultura. Es decir, ser actriz. Y claro que si además de ser actriz se tiene la suerte de poseer una buena fotogenia, no vendrá mal. Pero recuerde la cantidad de feos que han triunfado en el teatro y en el cine.

MARIA DE LOS REYES.—Consulta: "Tengo veintiocho años y un carácter muy especial, pues no quiero tener novio por no crearme una obligación más. Tampoco me gusta tener amigas, pues me molesta que se presenten inesperadamente y tener que darles de merendar; no miro para nada el reloj y llego tarde a todas partes. Ahora hay un joven que no me deja en paz, y aunque me gusta, pues es de los que se llevan esta temporada, no me decido hasta que usted me dé su opinión."

Respuesta: Perdón que le diga que es uno de los seres egoístas más curiosos que han pasado por este Consultorio. Si sigue así de mala, terminará por llevársela la bruja, como a las niñas malas. No creo que estén los novios para gastar bromas. ¿Usted considera el tener novio como ir a una oficina? ¡Qué horror! Esto quiere decir que no se ha enamorado en su vida. No puede seguir así; tiene que enamorarse para poder llevarse algún disgusto y vibrar un poquito y hasta llorar unas gotas de desengaño.

Para ese mal humor que dice que tiene siempre y ese genio, nada mejor que darle cera al suelo. Todos esos nervios se quedan en el brillo reluciente del entarimado, y usted, naturalmente, quedará nueva, con muchas más ganas de regar las macetas y hasta de darles unas cuantas galletas a sus amigas.

AMPARITO RIVELLES



UN GALLEGO (Granada).—Consulta: "Una carta larguísima, que he leído por equivocación, ya que los largos relatos entretienen demasiado y hay que ir rápidamente al grano. En fin, no sé por qué he leído esta carta; pero el caso es que la he leído rompiendo por esta vez el lema de este consultorio: 'Carta pesada en el cesto arrugada.'"

Respuesta: "Pues si a pesar de toda historia grandísima que me cuenta, en la que usted cree que ella no le quiere de resulta de todos esos chismes que le cuentan, y a los que usted, por lo visto, hace caso, creo que esa muchacha le quiere; ese arranque mismo de pedirle sus cartas y retratos así lo demuestran; ella esperaba una buena reacción de parte suya. Pero usted no la tuvo y ella creyó esto un desprecio y se armaron un lío. Si la quiere tanto como dice, escribale una sincera carta explicándole lo ocurrido."

ALMUDENA (Valladolid).—Consulta: "Tengo diecisiete años; no sé si verdaderamente estoy enamorada, lo cierto es que hace casi un año que conocí en Salamanca a un chico. Desde que lo conocí siempre que voy me acompaña y se me ha llegado a declarar; yo no le he correspondido por temor a que no me convenga, pues sólo tiene dieciocho años, se está preparando para piloto y esto tampoco me agrada mucho. Por otra parte, hay otro chico que también me gusta; lo peor que le encuentro a éste es que todavía no ha aprobado la Revalida y tiene ya veinte años."

Le pido por favor me aconsejes cuál de los dos me conviene más."

Respuesta: ¿Quieres aceptar mi consejo? No te conviene ninguno de los dos, y por tanto, creo que el mejor camino es que los dejes de buenos amigos tuyos, porque quién sabe si con el tiempo te pudieran convenir cualquiera de los dos. Dedicate ahora a estudiar y a tratar a muchos muchachos, pero un poco más mayorcitos... ¿No crees?

CRISTINA (Chipiona).—Consulta: "Tengo dieciséis años, y me pretende un chico de veinticuatro; a mí me gusta, pero mi familia no me deja, porque dice que soy muy joven. ¿Usted cree que no se cansaría de esperar un par de años, o debo hablarle a escondidas? Gracias anticipadas a su contestación."

Respuesta: Creo que precisamente el que tu familia no esté de acuerdo es más que suficiente para que este muchacho enloquezca más todavía de amor por ti. Tú hazle saber lo de tu familia, que tu eres joven, etc.; pero que llevaréis vuestro noviazgo en secreto. Resultará un noviazgo mucho más atractivo, y al final, estoy segurísima, habrá boda, ¡ya lo creo!

GILDO Y PAULO (Crevillente).—Consulta: "Desearíamos saber qué fue de los hijos de la reina María Antonieta, pues en la película no salen al final y nos hemos quedado en dudas."

Respuesta: ¿Ustedes me quieren hacer pasar a mí por ese momento de angustia que proporciona un examen de Estado, en toda la extensión de la palabra? Casi lloro cuando he leído su consulta, y muy poco me ha faltado para que enviara una nota al servicio de socorro de la radio para que se enteraran del paradero de estos niños.

O, si no, pregunten a es gran comisario de policía llamado Espasa, que todo lo sabe; todo, todo... ¿Cómo no se les ha ocurrido antes?

AMPARITO RIVELLES

RIVELLES, Amparito. "Consultorio sentimental". Primer plano n. 460, 7 de agosto de 1949.

RIVELLES, Amparito. "Consultorio sentimental". Primer plano n. 535, 14 de enero de 1951.

LA ACTRIZ ANTE EL PERSONAJE

AMPARITO RIVELLES,
intérprete de "La leona de Castilla"

LA actriz está ante un personaje que un poeta llevó al teatro. La actriz es Amparo Rivelles. El personaje, ahora adaptado al cine, es la protagonista de "La leona de Castilla". La señorita Rivelles va a ser en la pantalla esa heroína cuyo aliento cantó en versos robustos y sonoros aquel lírico.

Pero además de cuanto satisfaga a la actriz verse en la humana palpación de la mujer exaltada por el poeta, ¿qué impresiones son las suyas ante el personaje cinematográfico que va a representar?

Esta es la pregunta. Y con su respuesta, Amparito Rivelles se asoma a la actualidad que PRIMER PLANO vive al ritmo trepidante del cine.

—Todavía no conozco el guión definitivo de esta película —declara—. Pero si el primero que se hizo, en el cual pude ya darme cuenta del vigor con que está tratado el personaje central. Tengo la certeza de que en el guión que ha de rodarse estará todavía más acentuada esa fuerza dramática del personaje, pues precisamente, según me han dicho, el arreglo que del primer guión se ha hecho ha sido para robustecer su intensidad, que en algunos momentos podía ganar en brío y coraje.

—Estas interpretaciones que llevan consigo arranques tan impetuosamente dramáticos como los que, sin duda, exige "La leona de Castilla", ¿cree usted que son los que van mejor a su línea interpretativa?

—Yo creo que sí. Y tal vez por eso es por lo que me prendo con tal entusiasmo de estos tipos. El de la corregidora de Toledo, erguida en la defensa contra las últimas tropas imperialistas, me parece magnífico. Se trata de una mujer ya curtida por los azares de la existencia, no de una chiquela anodina y nada presta al arrebat. Papeles que demanden esa vibración dramática, fuerte y heroica son los que ponen a prueba el temperamento de una actriz. Y de ahí mi afán por ellos, mi alegría ante este personaje que voy a representar, y también mi enorme deseo de acertar a darle vida con toda fortuna. Conozco en cada caso la responsabilidad de la actriz, y ésta es una de las veces en que ese concepto de la responsabilidad se hace más severo.

—¿Cuántas películas son las que en su carrera cinematográfica ha interpretado?

—Creo que suman ya diecinueve.

—¿En cuál de ellas considera que ha tenido a su cargo un personaje más semejante al que ahora va a representar?

—Seguramente, en "Fuenteovejuna".



—¿Que artistas acompañaran a usted en esta interpretación?

—Teixeira, Mayo, Casas, Luna... Muchos, y con altos méritos todos ellos.

—¿Cuándo comenzará el rodaje de "La leona de Castilla"?

—Muy pronto. Pero todo, claro, está sometido a que puedan ser aliviadas las restricciones eléctricas.

—¿Muchos interiores en "La leona de Castilla"?

—Sí. De exteriores exige muy pocos.

—Se había dicho, Amparito, que iba usted a emprender una temporada teatral...

—Y me hubiera gustado mucho hacerla, porque el teatro me encanta. Pero, por ahora, no puede ser. Acaso cuando acabe mi labor en "La leona de Castilla"... En fin, no sé.

La señorita Rivelles se queda con el pensamiento prendido en una posibilidad que le guña a distancia. Pero en seguida vuelve a lo actual, porque dice con el ánimo jubiloso con que ha estado hablando de su más inmediata interpretación cinematográfica:

—Mi papel en esta película me parece maravilloso. Y voy a él con un entusiasmo que me parece mayor que en ningún otro de los que he hecho hasta ahora. ¡Y eso que yo llevo mi alma a cada personaje que sé me encomienda!

Y la afirmación tiene una gallarda sinceridad, que está notablemente acreditada en todo el celuloide por el que ha pasado el arte espléndido y la belleza turbadora de Amparito Rivelles.

MORALES, Sofia y CASTÁN PALOMAR. "La actriz ante el personaje. Amparito Rivelles, intérprete de La leona de Castilla". Primer plano n. 526, 12 de septiembre de 1950.

AMPARO RIVELLES

—Una noticia.
—Estoy negra. No hago nada.
—Sin embargo, has ido a Cannes.
—¡Ah, eso sí! Me he divertido.
—Cuenta.



AMPARO RIVELLES

—Pues nada. Que en general no ha habido el interés esperado.
—¿Cómo hemos quedado allá?
—Magníficos. Ya sabes que «Surcos» quedó finalista.
—¿Y vosotros?
—Se nos agasajó. No ignorarás que estamos de moda.
—¿A qué actrices se invitó?
—Oficialmente a ninguna. Marisa de Leza y Paquita Rico fueron a actuar. Maruja Asquerino fué enviada por el Sindicato.
—¿A qué actrices hubieras llevado tú?
—Aparte las citadas, a Aurora, Amparo y Ana. Las tres aes.
—¿Qué actores fueron?
—Ninguno oficialmente. Comparcieron los actores toreros Mario Cabré y Rafael Albaicín.
—¿A quiénes hubieses invitado tú?
—A Fernán Gómez, a Fernando Rey...
—¿Y directores?
—Yo hubiera llevado a Gil, a Orduña, a Sáenz de Heredia...
—¿Películas?
—Una antigua, pero eficaz. «La calle sin sol». Y acaso «Ángustia».
—Ya sé que defiendes a Orduña por «Alba de América».
—No le defiendo. He sabido comprenderle, interpretarle.
—Interprétale.
—Orduña ha acertado plena-

mente como director inteligente al realizar «Alba de América».

—Mérito.
—Seguir fielmente la línea marcada por el guionista, aun a sabiendas de que era equivocada. Una cosa así como decir buenas tardes sabiendo que ya era de noche. Aparte del error fundamental del guión, el tema de «Alba de América» era conocido hasta por los vecinos de la calle de Cabestreros... Luchamos con todas estas desventajas.
—Resultado.
—Ya te lo he dicho en otra ocasión. «Alba de América» me parece tan digna como cualquiera de las que este año han acaparado los premios.

MARUJITA DÍAZ

—¿Qué haces actualmente?
—Ruedo con Antonio del Amo «Puebla de las mujeres».
—¿Un papel con mucho juego de ojos, como en «El sueño de Andalucía»?
—Nada de eso. Me he cansado de hacer el payaso.
—¿Por qué lo hiciste allí?
—No había papel.
—¿Buscas tu personaje?
—Lo he encontrado.
—¿Cuál es?
—Uno de las características de la protagonista de «Romanzas en alta mar». Que tenga densidad. No es que quiera hacer doña Juana la Loca, pero huyo en el cine y en el teatro de estos personajes huecos.
—¿Por qué dejaste «Las cuatro copas»?
—Por esta misma razón.
—¿Sólo hiciste el payaso en «El sueño»?
—Y en «La cubana».
—¿Sorprendieron tu buena fe?
—Quizá sí. Yo había de ser la protagonista, pero luego, como resulta que Blanquita puso el dinero...
—Un proyecto.
—Me hablaron de Barcelona.
—¿Quién?
—Iquino.
—¿Título?
—«Capricho español».
—Te va...

RUBEN ROJO

—¿Cuántas películas allá, Rubén?
—Veintinueve en total.

JUANÓN. “Desfile de estrellas en el firmamento de Imágenes”. *Imágenes* n. 11 (segunda época), junio de 1952.

BARREIRA. “Con quince preguntas basta. Contesta Amparo Rivelles”. *Primer plano* n. 805, 18 de marzo de 1956.

CON QUINCE PREGUNTAS BASTA

PREGUNTA.—En la vida de toda persona hay un acontecimiento crucial que parte en dos nuestra vida. ¿Cuál en la tuya?

RESPUESTA.—El nacimiento de mi hija.

P.—¿Qué condición espiritual crees que te ha sido más útil?

R.—El sentido del humor, que comienza inexcusablemente con la capacidad de reírse de uno mismo.

P.—¿Y la más perjudicial?

R.—La generosidad. Combinando las dos, es decir, sirviéndome de mi sentido del humor para disculpar la ingratitud, he logrado un cierto equilibrio.

P.—¿Qué frase hecha te hace más gracia?

R.—Neorrealismo... coproducción. Déjame escoger dos.

P.—¿Por qué lees novelas policíacas?

R.—Porque me gustan más que esas otras, rurales y tremendistas por lo general, donde

cada tres líneas se lee *foránculo*, *vaquismo* y *descuido de vaca*...

P.—¿Serías capaz de escribir una?

R.—No; a los españoles nos falta impasividad, crueldad, sofisma, para escribir una buena obra policíaca.

P.—¿La Loren, la Mangano, la Lollobrigida...?

R.—La Magnani, mejor.

P.—¿Actor favorito?

R.—Tres, para ir alternando: Clark Gable, Gary Cooper y Victor Mature.

P.—Si contases una fábula a tu hija, ¿cuál escogerías?

R.—La del té y la salvia, para que se vaya acostumbrando a las coproducciones.

P.—¿Qué impresión te produce la desaparición total o eventual de un enemigo?

R.—Aún no he sentido esa sensación; quizá sea porque no creo tenerlos.

P.—Una palabra para definir la marcha del teatro español y otra para la del cine.

R.—El teatro está *patético*; el cine anda *confuso*.

P.—¿Qué cosa te asusta tanto como para preferir la muerte a afrontarla?

R.—La bomba atómica.

P.—Si tuvieras que vivir en el exilio, ¿qué ciudad elegirías?

R.—Mira, pues Hollywood.

P.—¿A quién preferirías en la vida, a los vencedores o a los vencidos?

R.—A los amigos.

P.—¿Cuál es el mejor amigo de la mujer?

R.—El espejo.

(Recogido por Barreira.)

Contesta AMPARO RIVELLES



Sara Montiel en Barcelona

actualmente rueda

"Se le fué el novio"



«SARA MONTIEL EN BARCELONA»

episodio histórico en tres actos original de

Imágenes

Principales intérpretes:

SARA MONTIEL
JULIO SALVADOR
UN FOTOGRAFO
UN PERIODISTA

Con la agradecida colaboración de Fernán Gómez, Ramón Mar-
tore, Emilio Homedes, Foriscot, G. Solsona, Saus, Un maquillador,
Una peluquera, Una aviosa, maquinistas, electricistas, mozos,
mozos y coro general. 35 personas en escena, 35
La acción del primer acto en Tierras de la Mancha
La del segundo, en Madrid
La del tercero, en Barcelona

Música de Durán Alemany sobre el guión basado en la novela
original de Résvez

NOTA: Personajes y hechos, reales. Cualquier parecido que pu-
dieran tener con la fantasía, es puramente casual.

El director de IMAGENES declara este reportaje de interés para
los productores de la película. Enhorabuena.

ACTO PRIMERO

1929.
Entra en la escena del mundo, coincidiendo con la Exposición Interna-
cional de Barcelona, otra mujer. Los archivos civiles de Campo de Criptana
registran una fe de bautismo a nombre de María Antonia Abad. Mientras
la madre lleva en brazos a la chiquilla en pañales, familiares y amigos ex-
claman: «Tiene los ojos de su padre...» «Tiene la nariz de su tío...» «Tiene
la sonrisa del abuelito...»

María Antonia contempla asustada el alud de gente que para expresar
su entusiasmo le cogen una mano, un pie, la mejilla o la punta de la nariz.
«¡Qué mona!» «¡Qué linda!» María Antonia caía. De vez en cuando, llo-
ra... Y es que alguien le ha llenado la cara de besos, dejándola húmeda y
pegajosa. La nueva huésped de nuestro planeta llega a la conclusión de que
las personas, cuanto más viejas, más insostenibles resultan. Los abuelos no
la dejan caminar a gatas, ni encaramarse a las sillas, ni bajar sentada algunos
peldaños de la escalera... La perspectiva le desagrada, y a fin de marcharse
cuanto antes, decide enfermarse, y elige para ello el sarampión. Pero en esa
edad, cada día que transcurre tiene la bochornosa lentitud de un año. Es
al cabo de los años cuando los días resultan cortos. La chiquilla se da cuenta
de que tras el silencio de una noche oscura, rompen la quietud de su es-
tancia unos rayos de sol... La saludan los pájaros con nuevos trinos. Y en
la cocina danza el agua de una olla hirviendo. Siempre lo mismo... y siempre
distinto. El eco de la vida deja oírse. A partir de este momento comienza
una infancia sin alardes de genialidad. Travesuras, juegos, los primeros estu-
dios... En los ojos de María Antonia tomó asiento la picardía. Cada mirada
suya es un temblor de tierra, una dulce amenaza... Se perfila la nariz res-
pingona, la boca bien dibujada y carnosa, los dientes correctos... Se anuncia
en ella el encanto de una seductora mujer, pero la vanidad que debía alborar
se convierte en misticismo y contempla con añoranza el vuelo suave de las
tocas monjiles, dando envidia a las mismas palomas. Le gusta más la fra-
gancia invernal del órgano, que el mundano perfume de la gardenia. Y el
silencio. Y los rezos a media voz. Y la paz. Y la sombra de la cruz, como
principio y fin de todo... María Antonia se prepara para ingresar, como re-
ligiosa, en un convento. Su tez es más pálida, más blanca... Y el pálido brillo
de su mirada se ahogó en las aguas del estanque, mientras deambulaban a
su entorno los cisnes de la bendición, pero...

ACTO SEGUNDO

Unas vacaciones, una travesura de colegiala, y como un cuchillo empuña-
do por el diablo, rasgan las nubes del misticismo unas sombras. Son gentes,

personas en blanco y negro, que viven una existencia maravillosa en un
lienzo blanco. Unos le llaman cine, otros Séptimo Arte... María Antonia
descubre otra inquietud, pero de vez en cuando la gente ríe, la gente llora...
aman, pelean, nacen y mueren. Se repite en la pantalla lo que ve todos los
días. El espejo la deslumbra y le asalta el temor de que su renuncia a la
vida no sea tan fervorosa como ella quiere y como debe cumplir. Es tan
sincera su confesión, que las monjas la comprenden y le aconsejan que tam-
bién fuera del convento se puede servir a Dios, ayudando a la humanidad
y conviviendo con ella. María Antonia marcha con su familia a Madrid, y
sus ojos, inocentes aún, buscan encontrar a su alrededor, escenas, personas
e incidentes como aquellos que la deslumbraron en la fantasía en blanco y
negro, pero las cosas no tienen la suave pátina del celuloide y desea conver-



Nuestro colaborador Antonio Losada, durante su visita a los Estudios Kinefón,
interrogando a Sara Montiel. Testigos presenciales: Julio Salvador, director, y
Fernando Fernán Gómez, protagonista.



Una vez en el Estudio y después del almuerzo, maquillaje...



...luego... peinarse...

tirse en un ser de los que viven el mundo obscuro de la pantalla. Compra revistas, colecciona fotografías... Su temple femenino pierde la cadencia de intermezzo y va sumergiéndose en los acores violentos de la rapsodia madrileña: Cines, teatros, bailes... y nombres luminosos alardeando su fama en las tachadas... Tiempo más tarde... Un concurso y un primer premio. La muchacha que nació en Campo de Criptana se llama ahora Sara Montiel, y Vicente Casanova la contrata para Gitea y le hacen unas pruebas cinematográficas con éxito rotundo, pero... es demasiado su encanto infantil. No hay temas ni personajes a propósito... Cuando iban a defraudarse sus ilusiones, Ladislao Vajda la llama para interpretar el segundo papel femenino en «Te quiero para mí». Una magnífica invitación para entrar en la casa del cine, donde, al cabo de dos meses, la eligen como protagonista de «Empezó en boda», a las órdenes de Matarazzo, e inmediatamente enfrenta su graciosa juventud con Imperio Argentina en «Bambú», película dirigida por Sáenz de Heredia. Seguidamente emprende un viaje a Barcelona...

ACTO TERCERO

La escena representa el «hall» de los Estudios Kinefón. El jefe de Producción de la película «Se le fué el novio» atiende al periodista que desea entrevistar a la actriz recién llegada a Barcelona. Entra por lateral derecha el director Julio Salvador... Saluda y se sienta. A los pocos minutos, por la otra lateral, entra el señor Homedes, hijo. Mucha amabilidad..., mucha gentileza, y de pronto, por el foro, Sara Montiel.

Es una muchacha que aparenta diecinueve años, pero sólo tiene dieciséis. Guapa..., como para justificar la primera guerra mundial si hubiera nacido en 1914. En sus cabellos se ha dormido el sol del la Mancha, barnizado por la ceniza del tabaco rubio. Cuando está serena, su rostro desgrana poesía de Rafael de León... Lagos de aceite negro, sus ojos tristes; acasus sus labios y manzana su piel, pero... como el ambiente es de cine, debemos definirla en términos semejantes: «El sex-appeal ha cumplido dieciséis años». Aquí es la heroína azucarada de novela rosa. En otros climas y en traje de baño, sería la actriz favorita de las tropas o el ídolo público número 1, o la muñeca del mundo íbis. Después de la presentación hablamos las estupideces de costumbre: el frío, el calor, la falta de calderilla... Y al cabo de unos momentos comienza el cotilleo llamado en la vida social interviú. Lo más interesante..., siempre se queda en el cajón. Sarita me confiesa que quienes más la alientan a seguir su carrera cinematográfica son las monjitas del convento donde estudiaba.

—¿Qué papeles prefieres, los cómicos o los dramáticos?

—Me agradan por igual.

—Y tú, Julio, como director de la película, ¿cómo la ves mejor?

—En lo cómico..., aunque su film predilecto sea «¡Qué verde era mi valle!».

—Dime, Sara... ¿Qué impresión te produce Barcelona?

Como todos los que vienen de fuera, es parca en hablar de nuestra ciudad. Julio colabora en su ayuda.

—Llegó tres días antes de empezar el rodaje. Tuvo el tiempo justo para leer el guión, visitar a la modista y al peluquero...

—Ni tan sólo he tenido tiempo de ir a las verbenas — agrega ella, sonriendo —. Terminó mi trabajo y estudio... Terminó de estudiar...

—Y ensaya la forma de andar, los gestos, los peinados... Tiene verdadera vocación. Y esto es lo más importante para triunfar en el cine. Constancia y sacrificio. Sara no ha tenido tiempo todavía para visitar Barcelona, porque también tuvo que estudiar, mejor dicho, perfeccionar un baile de exhibición... Ya verás que bien se le va en la película. Son dos cualidades que descubrimos por vez primera en nuestra película. Sara baila... y canta dos canciones de Durán Alemany, que le ha ofrecido un contrato para impresionar varios discos...

—La entrevista se interrumpe aquí para hacer la presentación de Fernán Gómez y R. Martori.

—Sara... ¿Tienes novio?

—No he tenido tiempo.

—¿Y qué impresión te causa interpretar escenas de amor?

—Mucha risa.

—Porque no ha estado nunca enamorada.

La frase-sentencia es pronunciada por Julio Salvador. Hablamos con éste de un problema vital: la indiferencia del público ante la película española. Dice Julio...

—Yo creo que sería interesante que se realizaran películas interpretadas por artistas extranjeros y nacionales. Los nombres extranjeros despertarían la atención del público y se daría entonces cuenta de que los nuestros no desmerecen lo más mínimo... Que Fernán Gómez tiene la calidad de un James Stewart y Sara Montiel la flexibilidad artística de Jean Arthur.

Julio Salvador, que lleva muchos años de experiencia cinematográfica, ha conseguido realizar su máxima ambición. A pocos ha sido entregada tan justamente la confianza de realizar una película.

—Espero... — añade — saber la opinión del público y de la crítica respecto a mi película. Es el voto de confianza para seguir dirigiendo, aunque ya tengo en perspectiva otra producción de Cayetano Hidalgo. Te advierto que, como Capra, Cooper y Selznick, me gustaría ser productor.

—¡Y a mí...! — exclama Sara Montiel perfilando la atrevida doblez de su sombrero —. Yo admiro a Mary Pickford por sus aciertos en la producción de películas... Ahora ha comprado los derechos de una comedia musical. El gran éxito en Broadway. Si no fuera actriz... me gustaría hacer lo mismo que Mary Pickford.

Amigo lector... Con el principio de esta película, termina el acto tercero de la carrera artística de Sara Montiel. Su vida privada es

tan sencilla que quizá no llegaría a interesarnos... En su casa, acompañada de su madre, lee, estudia... Luego se dirige al estudio y desde qué traspaes el umbral hasta que se sitúa ante la cámara la hemos plasmado en fotografías de reportaje... Almorzar, maquillarse, peinarse, vestirse, repasar el guión y a trabajar... No puedo hablarlos de que Sara toma té con limón para adelgazar... Come muchas chuletas porque le agradan, no hace gimnasia porque la fatiga y no practica deportes porque no tiene tiempo. Es tan sencilla su vida que resulta original.

EPILOGO

El epílogo se adivina... Una carrera de éxitos sin interrupción.

«DON RECORTES»



...a continuación, elegir el traje correspondiente...



...con el director, repasar las escenas del guión que van a filmarse...

...y ya está la actriz ante la cámara



SARITA MONTIEL

TRIUNFADORA

Sarita Montiel que interpreta uno de los principales papeles en la superproducción *Cifesa* «La Duquesa de Benameji»



Hemos admirado multitud de veces, en nuestras pantallas, la belleza casi exótica de esta gran actriz española que es Sarita Montiel. Multitud de veces nos hemos confesado, con halagüeñas esperanzas, que el cine español había conseguido en su propia casa lo que tanta falta le estaba haciendo, lo que siempre admirábamos en las películas americanas, aquel tipo de mujer fatal que marcaba el sello característico de unos films; si bien algo "standarizados", al menos nunca carentes de toda clase de elementos. Para nosotros, Sarita Montiel había conseguido llenar aquel hueco que observáramos en nuestras cintas aquel espacio en blanco de la "vamp", de la mujer — más mujer que hembra, pues la palabra mujer entraña muchos más peligros e incentivos — que, con su morbidez, despertaba la imaginación y cumplía el cometido, casi obligatorio, de una extraña maldad.

Es cierto que casi nunca los directores le han encomendado estos papeles tan marcadamente personales — y que tanto descrédito parecen merecer por parte de algunas esferas —, y si exceptuamos su actuación en "Mariona Rebull", maravillosa y completa, una actuación plena, tanto en el sentido de lo artístico como en el de la personalidad, Sarita Montiel se nos ha presentado, en la mayoría de sus interpretaciones, como una buena muchacha, eso sí, atrayente y maravillosa, cumpliendo enteramente el cometido asignado a la mujer fatal que no representaba. Así la pudimos admirar en "La mies es mucha" y "Locura de amor". Siempre actriz y siempre bella, siempre una vampírea de excelente categoría.

Ahora, Sarita Montiel triunfa en los estudios extranjeros. Es otra gran figura que se nos ha marchado. Cinco películas lleva filmadas y su éxito se ha cimentado sobre las bases de su magnífico dominio del arte cinematográfico. Sus ojos verdes, ojos gitanos y atormentadores como un hechizo, como aquellos ojos que ponderrara Bécquer, lucen ahora bajo el sol de México. Esta actriz española, que justamente ha dejado de ser una niña, impregnada de una amplia personalidad, es captada por la maravillosa cámara de Figueroa, y ha rodado, entre otras, "Martín Corona". México, este rincón de América que parece habernos robado un poco de nuestro sol y de nuestra personalidad, nos está robando también un poco de nuestro arte, de nuestro cine, para ser más exactos, Jorge Mistral y Armando Calvo forman con la bella Sara la magnífica trilogía española que triunfa — de una manera rotunda, entera y apoteósica — en los lienzos de esta segunda España.

Recordamos el primer triunfo de nuestra actriz en las pantallas madrileñas con "Empezó en boda", film que interpretó junto a Fernando Fernán Gómez otro gran valor hispano que seguramente codiciarán las firmas extranjeras. En ella interpretaba Sarita, por primera vez, su papel, el papel de mujer fatal que tantas veces le ha sido negado. Era entonces una adolescente y apuntaba ya en ella el magnífico temperamento de actriz que más tarde le había de valer el verse disputada por los productores. Nada más dedicaremos al recuerdo de sus principios, pues no es este un artículo con empaque de biografía, sino un simple recuerdo, un recuerdo casi sentimental a una actriz que se nos ha ido y que se ha formado en el extranjero, a un valor perdido para nuestro séptimo arte. Sirva ello de experiencia, pero sirva también, al propio tiempo, para satisfacer este orgullo nacional de ver a nuestros compatriotas en pleno éxito por tierras extrañas. Sara Montiel, en México, es una representación de España, una maravillosa representación en el doble sentido del arte y de la belleza. La actriz y la mujer culta que es Sarita Montiel, en plena aureola de triunfos, es la mejor enseñanza que podríamos ostentar. Alegrémonos por ella y por nosotros.

"Una española en México. Sara Montiel triunfadora". *Imágenes* n. 11 (segunda época), junio de 1952.

SARA Montiel, pareja de Gary COOPER



Casi nada. Esta es la residencia de verano que Sara Montiel tiene en Cuernavaca. Desde 1951 hasta la fecha ha bastado para ganarse nada menos que la fama en Hollywood. Dos películas con Gary Cooper no son ninguna tontería

La fama de una estrella se mide siempre por caballos. Vean nuestros lectores este imponente «carro» que la famosa Sara se ha comprado. Pero... Sara también daría algo por poder darse una vueltita por la calle de Alcalá. Pero todo no se puede tener en la vida

DICEN que las noticias malas llegan antes que las to más, la verdad es que cuando llegan también buenas; pero las buenas, aunque tardan un poquitito en su objetivo. Y todos se enteran y todos comentan la nueva. Pues la nueva que nos llega de México esta vez es casi apoteósica, de tan buena, para los que creen en nuestro cine y hasta para aquellos que lo ponen en duda. La noticia ha corrido antes por los periódicos americanos y por esas agencias que lanzan la chispa que pronto inflama al mundo. Esta noticia ha dado ya la vuelta al globo terráqueo: «Gary Cooper va a trabajar por primera vez con una estrella española.»

Y esa estrella es Sara Montiel. Y la película ya se ha rodado, y su título es *Veracruz*. Y su coste ha sido de tres millones de dólares. Otro compañero de Sara en esta película es Burt Lancaster. Y fué la misma Mary Pickford, importante personaje de Artistas Unidos, la que hizo un viaje a México para conocer a Sara Montiel, para que protagonizara esta película de su firma junto al famoso Gary, que se ha rodado en técnico y en cinecolor.

Y aun no paran las fantásticas y veraces noticias sobre este nombre español, que quizá a muchos directores se les escapó. Sara ha trabajado

Momento casi histórico en la carrera de Sara Montiel: la presentación, por Fernández Bustamante, jefe del Departamento de Espectáculos del Gobierno mejicano, del coloso Gary Cooper, su compañero en «Veracruz». Sara, admiradora del viejo Gary desde que tenía uso de razón, muestra su enorme alegría

Mary Pickford llegó hasta México para conocer personalmente a Sara Montiel para que protagonizara «Veracruz», junto a Gary Cooper y Burt Lancaster, en una película que ha costado tres millones de dólares



también en Brasil junto a Glenn Ford. Actualmente se encuentra en Cuba rodando dos películas. De allí marchará a Hollywood para hacer otra película en inglés y otra vez junto al archifamoso Gary.

Sara está en la cúspide de la fama. Ninguna estrella española llegó más lejos que ella. La película que le sirvió de trampolín para su salto a América fué *Locura de amor*, donde Sara estaba no sólo guapa, sino grandiosa como actriz. Y allí supieron apreciarlo, y Sara es hoy famosa y entra a Hollywood por la puerta grande.

En este enorme éxito no sólo para Sara, sino para el cine español, un nombre hay que sacar a relucir: el de Enrique Herreros, descubridor de la bellísima estrella. Hombre de gran visión cinematográfica, él fué quien propuso la pareja Sara Montiel-Fernando Fernán-Gómez para la película *Empezó en boda*, asegurando que eran los mejores actores españoles. Y el tiempo le ha dado la razón. Y para qué decir el nombre de Juan de Orduña, que ha sido quien le abrió las puertas de América. Pero el cine español se ha quedado sin una estrella colosal.

G. S.

G. S. "Sara Montiel pareja de Gary Cooper". *Primer plano* n. 712, 6 de junio de 1954.



En Barajas, la bellísima Sarita Montiel desciende del avión que la ha traído desde Nueva York a Madrid (Fotos Sáiz)

HAY necesidad de robar dos horas al sueño. El cuatrimotor que trae a Sarita Montiel desde Nueva York tiene su llegada a Barajas a las nueve y media de la mañana. No es una hora muy cómoda, pero el sacrificio se compensa bien pronto con la sonrisa de Sarita, y, de un modo extraordinario, con ese abrazo que nos da como saludo. Sarita no olvida nunca que fué en PRIMER PLANO donde apareció su primera fotografía y su primera interviú cuando el propósito de ser artista de cine la trajo desde su tierra manchega hasta Madrid. Ahora llega a la capital de España desde la capital del cine: Hollywood, donde tiene su residen-

cia actual. De Hollywood a Nueva York y de Nueva York a Madrid. Este ha sido su itinerario, precedido de una fama de actriz internacional que ha congregado en Barajas a la totalidad de periodistas y fotógrafos y a una gran cantidad de admiradores, que le tributaron un aplauso cariñoso al descender Sarita del avión.

Ya se sabe que en estas apreturas es difícil la interviú. La sobreranía pertenece a los fotógrafos, y la proximidad a la estrella parece ser un privilegio de los admiradores que la rodean para pedirle autógrafos, a costa de desplazarnos a los demás con habilidoso empleo de los codos. Se impone, pues, con-

Sendos ramos de flores fueron ofrecidos a Sarita a su llegada a Madrid

SARITA MONTIEL EN MADRID

Es posible que haga "La violetera" y otra película sobre la duquesa de Alba

tar con la actriz una entrevista a solas, y quedamos de acuerdo en las seis y media de la tarde del domingo. Y mientras llega esa hora, podemos hacer un reposo para decir que Sarita se ha tomado la molestia de hacer un viaje tan largo con el único objeto de agradecer al público de Madrid ese entusiasmo y esos aplausos que diariamente le dedica en el cine Rialto por su maravillosa interpretación de «El último cuplé».

DOMINGO, SEIS Y MEDIA

Como un clavo, a las seis y media de la tarde del domingo, como habíamos convenido, estoy en casa de Sarita. La bella actriz ha recibido la visita de un productor, don Benito Perojo, que se muestra interesado en contratar a Sarita para una o más películas. Enrique Herreros, como buen amigo y representante de la actriz, es quien lleva el ritmo de esta conversación hacia el terreno que más puede convenir a Sarita. Cuando llegamos, la conversación se lleva hacia asuntos generales. No hay todavía un acuerdo definitivo, pero sí podemos asegurar que se llegará a una compenetración absoluta entre productor, actriz y representante. Es muy posible que el primer título de película que Sarita haga ahora en España sea «La violetera». Sé que a Enrique Herreros no le

entusiasma demasiado ese tema, y por ello pregunto a Perojo:

—«¿No cree usted que estando tan reciente y siendo tan clamoroso el éxito de Sarita en «El último cuplé» puede ser contraproducente volver con otra película de tema parecido?»

—«La violetera» no se parece en nada a «El último cuplé». Hay, sí, canciones, pero sigue una línea totalmente distinta.

También sé que la intención de Perojo es contratarla para más de una película, pero Herreros, en nombre de Sarita, no quiere comprometerse a una exclusiva, porque tiene asuntos pendientes en Hollywood.

SOY TESTIGO DEL
ENTUSIASMO

Sarita Montiel tiene un vivo deseo de ver su película. Sabe —todos se lo hemos dicho y ya ha leído las críticas— que ella logra un grandioso éxito personal, pero quiere comprobarlo, y no hay más remedio que rendirse a su deseo.

Se llama por teléfono al Rialto para la reserva de localidades, pero la respuesta es negativa. Está todo vendido, incluso el palco de la empresa. Pero no importa. Sarita quiere asistir, aunque sea de pie, y hacia el Rialto nos vamos. Hemos calculado el tiempo para llegar a función empezada. Sarita



Su presencia en el cine Rialto fué acogida con la ovación más entusiasta que el público ha dedicado a una actriz

La presencia de Sarita Montiel en el cine Rialto despertó la admiración y el entusiasmo del público, que rodea y agasaja con sus aplausos a la bella actriz

queda acomodada en una silla en el centro del pasillo de butacas. Ella parece feliz por esta novedad y nosotros pensamos en el contraste que ofrece la actriz, triunfadora en la pantalla, modestamente acoplada de «tífus» para ser testigo de su éxito. Los espectadores ni se han dado cuenta, en la oscuridad de la sala. Y allí queda Sarita, como una reina, ofreciéndonos, en el pasillo de butacas, un espectáculo que nunca habíamos presenciado. El fotógrafo, naturalmente, aprovechó el momento e hizo, como pudo, la foto que acompaña a la información. Y mientras la película va pasando ante la pantalla, ordeno las preguntas que he hecho a Sarita en el coche que nos trajo al cine.

—¿Motivo de tu viaje?

—Agradecer a este público de Madrid, que tanto quiero, el cariño que me está dispensando en esta película.

—¿Tiempo que estarás con nosotros?

—Me marchó la semana próxima. He suspendido en Hollywood los preparativos del vestuario de mi próxima película para poder hacer este viaje.

—¿Qué película será?

—Todavía no tiene título definitivo. Provisionalmente será «Maracaibo», producida por la Universal.

—¿Te dirige tu marido?

—En ésta, no. Ya lo ha hecho en «Serenata», donde actuó junto a Mario Lanza y Joan Fontaine, y lo hará en otra que está preparando sobre la «Duquesa de Alba». Esta se rodará en España. Si en «El último cuplé» he tenido éxito, en «Serenata» estoy segura de gustar mucho más.

—¿Has cantado en muchas películas?

—En España, sólo una vez. Canté una canción en «Mariona Rebull», pero pasó inadvertida. En Méjico sí he cantado en varias películas.

—En esta película, la crítica y el público te aplauden como cantante, como mujer y como actriz. ¿Qué faceta prefieres?

—Siempre como actriz.

La proyección de «El último cuplé» ha terminado, y, como todos los días, el público exterioriza su entusiasmo con nutridos aplausos, pero al encenderse las luces y darse cuenta el público de la presencia de Sarita, el aplauso fué entusiasta y ensordecedor. La actriz hubo de saludar repetidas veces. Fui testigo de cómo las lágrimas

de la emoción acudieron a los ojos de Sarita. No he presenciado jamás, en dieciséis años que llevo dedicado al periodismo cinematográfico, un espectáculo semejante ni una admiración más sincera ni más cariñosa. Sarita abandonó la sala, y ya en el vestíbulo fué la apoteosis del entusiasmo. El público, apiñado junto a Sarita, aplaudía sin cesar y más frenéticamente cuantas más lágrimas de emoción derramaba la actriz. Los nervios y las apreturas hacían imposible la firma de autógrafos, pero muchos le dieron a firmar los discos de las canciones que Sarita canta en la película, y que los venden en el vestíbulo. Confieso que nunca he visto un espectáculo semejante ni un aplauso tan cálido y emotivo a los méritos de la actriz, a la belleza de la mujer y al arte de la cantante. Ni creo que Sarita olvide jamás este espectáculo, que es un fiel reflejo de la simpatía y del cariño que en España se le tiene. En la calle, los guardias hubieron de interrumpir el tráfico para dar paso al coche de Sarita Montiel.

PIO GARCIA VIÑOLAS



GUAPA SARITA.—Los días de estancia de la «estrella» en Madrid no han sido muchos, y, además, llenos de un programa ajetado de visitas y homenajes.

En su casa, Sarita Montiel recibe la visita del productor don Benito Perojo. En presencia de Enrique Herreros, representante de la actriz, se habla de negocios



CASO INEDITO EN NUESTRO CINE.—Sarita Montiel, protagonista de la película que se exhibe, ha sido acomodada en una silla porque todas las localidades están vendidas



PRIMER PLANO
revista española de cinematografía

Redacción:
FERNAN GONZALEZ, 28
Teléfs. 26 61 60 y 86 09 20

Administración:
PUERTA DEL SOL, 11
Teléfono 22 64 56

Madrid, 2 de junio de 1957
Año XVII Núm. 868



Con nuestro Director, en su despacho. Conchita lo pregunta todo incansablemente

CONCHITA MONTES

cuenta su visita a "PRIMER PLANO"

La impresión que tenemos las actrices de la Redacción de una revista de cine es francamente poco buena.

Se nos antoja que es un antro extraño e inquietante, en el que una serie de señores que responden a los bonitos nombres de «Travelling», «Focus», «Play Back» o «Ciaqueta» están consultando ficheros y archivos en donde yace nuestra vida más íntima. Suponemos que allí se oirán gritos como éste:

—Oiga, «Focus», ¿que Fulanita aun no nos ha dicho cuál es el bicho que prefiere!...

—¿Cómo es eso?—ruge otro—; ¿es que no se lo habéis preguntado?

—Sí; pero no se le ocurría ninguno.

—¡Ah! Pues eso no puede ser. Hoy mismo tiene que quedar aclarado: o dice qué bicho prefiere, o no le volvemos a publicar una foto.

Luego, sin duda, deben surgir diálogos parecidos sobre qué es lo que desayunamos, nuestro régimen, si nos gusta más el patín o los toros, el fútbol o los merengues, y otras amenidades que poco a poco nos van rodeando de un halo de estupidez que saca lágrimas a los ojos.

Las actrices nos asomamos a las revistas con verdadero pánico, esperándonos lo peor, y cuando nos hacen una entrevista, ese pánico llega a su cúspide. «¿Qué me harán decir!», pensamos asustadas, pues a veces le ponen a una en los labios todo lo contrario de lo que ha dicho.

Así es que cuando me avisaron que debía hacer una visita a PRIMER PLANO me eché a temblar.

—¿Cómo voy?—me preguntaba—. ¿De tarde? ¿Vestida de gran duquesa, con tules, alhajas y plumas?... ¿O de ingenua con pámela, galgo y traje de garden party?

—¿Y qué animal favorito llevo? ¿Un caballo? Es incómodo para pasar por la calle del Barquillo. ¿Un perro? Algo banal.

Nuestra admirable actriz en la Redacción, con Sol del Real y Luján «a la mesa»

¿Y llevar una pulga como una frívola 1905?

Y por fin, en un arranque de valor, me decidí a ir a buscar al enemigo sin ningún animal ni arma defensiva.

Llegué a PRIMER PLANO vestida sencillamente, y... en PRIMER PLANO me esperaba una sorpresa. Todos eran normales; nadie me preguntó ninguna tontería ni pareció interesarse por mis preferencias sobre nada.

Allí estaba Viñolas con su aspecto de capitán de los Mosqueteros del Rey, todo amabilidad y buena educación, y Fernán, que iba y venía con unas faldas, dictando mientras tanto un artículo, y Luján,

Todos en la Redacción le dijeron que sí, porque ella es muy joven todavía.

CONCHITA MONTES



MONTES, Conchita. "Conchita Montes cuenta su visita a Primer plano". *Primer plano* n. 53, 19 de octubre de 1941.



ESTRELLAS SIN MAQUILLAJE

Conchita MONTES

No es ingénua ni vampiresa, posee una extensa cultura y es una experta coleccionadora de antigüedades.

ARTISTA de cine y no quiere que se hable de ella en los periódicos? No me lo explico, dirá el lector.

Pues así es, amigos míos. Los hay tan refractarios a la publicidad, que es a veces preciso poseer un tesón heroico para llegar hasta ellos. Este es el caso de hoy.

Conchita Montes rehuye de tal modo a los periodistas, que solamente a quienes nos atraen los imposibles nos es dado vencer la resistencia y penetrar en el castillo de luz donde ella se hace fuerte.

«Causam interserens»

Conchita Montes justifica su obstinación:

—Yo creo que al público no puede interesarle nada que se refiera a mi vida particular.

—El público quiere ver, aunque sea por un día, al artista sin galas, sin artificios y sin maquillaje —oponemos nosotros.

—Pues bien—responde—, démosle gusto. Como he estado precisamente unos días enferma, en mi rostro podrán ver no sólo que falta el maquillaje, sino que la gripe no me respetó, como le sucede a cualquier otro mortal.

Yo pienso que se equivoca. La gripe ha respetado su íntegra belleza. Lo atestiguan las fotos si no bastase yo.

Casa de cine bueno

Estamos sentadas en una sala de colorido alegre, con un gran ventanal de inmensos horizontes, que enmarca los picos intensamente blancos de la Sierra de Guadarrama. A nuestros pies, casi a vista de pájaro, las calles de esta barriada elegante: Cisne, Miguel Angel, Martínez Campos, Zurbano, en geométrica red. Y allá lejos, Abascal. Suntuosas residencias, embajadas; un sector de buen tono.

Y esta casa de cine; pero de cine bueno.

Museo de Arte

Mientras se hacen las fotografías, Conchita Montes va mostrándome muchas obras de arte, antigüedades de las que ya es una experta coleccionista. Las ha reunido hasta convertir las habitaciones en museo discreto. La casa de esta mujer indica el fino espíritu y la sensibilidad de su dueña.

Comodidad, recogimiento suntuoso, pinceladas de la mejor elegancia en la huida vertical de aquel rascacielos.

—¿Y ese piano, Conchita?

—Este piano es antiquísimo. Estaba arrumbado en una casona. Es de caoba, con relieves de palosanto.

—¿Le habrá costado un dineral?

—Restaurarlo, ponerlo en condiciones de poder tocar, me ha costado como el piano mismo.

Apoyada en el piano, con un traje negro como sus ojos de fino terciopelo, recuerda los motivos musicales que engasta en su conversación. El tono pausado y su tímido ademán subrayan su voz, que contrasta con la agudeza de los comentarios.

Está tan encantadora, que no hemos podido escapar a la tentación de mostrársela en su sugestión de hogar.

Un poco de cinema

—¿Recuerda que la conocí durante el rodaje de una de sus más recientes películas?

—Sí. Durante la escena cumbre: la de la tempestad.

—Por un momento, y al lanzar sobre el barco aquellos enormes volquetes de agua, temí que se deshiciera todo aquel imponente madefamen.

—No es fácil—responde con una sonrisa—. Estaba construido con la misma meticulosidad, con igual cuidado que pueda serlo una nave auténtica. La prueba es que las escenas de alta mar han sido realizadas sobre el mismo escenario que usted vió.

—¿Es posible...?



—Exacto. Desarmado el escenario, fué vuelto a reconstruir sobre una gran barcaza, y, remolcado con todos los intérpretes hasta alta mar, allí hicimos muchas escenas que el público ha visto.

—¿Sin riesgos?

—Algunos corrimos. Pero esta vez auténticos. Sin ficción cinematográfica. Una violenta marejada nos sorprendió un día, del que no quiero acordarme.

—¿Satisfecha de sus actuaciones?

—Yo creo que una actriz nunca debiera estarlo. La aspiración es superarse siempre.

—¿Qué género interpretativo le gusta más?

—Sin dudarlo, la comedia dramática.

—¿Un ejemplo?

—El de Joan Fontaine, en *Rebeca*.

—¿Predilección por algún artista?

—Muchos. Greta Garbo, Bette Davis, Joan Fontaine, Irene Dunne...

La mujer y las letras

—Se ha hablado mucho de su afición a los libros, de sus traducciones de obras extranjeras...

—Conozco toda la literatura española y la inglesa. Hice algunas traducciones que pienso aprovechar.

—Observo los libros que tengo ante mis ojos, y comento:

—Cervantes, Quevedo, Alarcón, Bernard Shaw, Francisco de Cossío... ¡Aquí hay de todo!

—Accionada a leer desde los cuatro años, la lista de mis autores preferidos sería interminable.

—En el radiante cristal azogado de la mesita del centro se refleja con toda su bella exactitud la figura de la actriz.

—¿Aprovechamos esa actitud?

—La aprovechamos.

Proyectos ante una copa de vino español

—Salimos a la terraza, adornada con motivos de jardín.

—En la mesa de cristal y hierro forjado, un ramo de camelias.

—¿Aceptan ustedes una copa de vino español? —insinúa Conchita.

—Aceptada. Y en tanto, nos puede hablar de su proyecto inmediato.

—Reciente mi actuación última de *Misterio en la marisma*, proyectamos comenzar en abril otra nueva película.

—¿Bajo la dirección de...?

—La misma de *Correo de Indias*.

—¿Guión?

—Del mismo autor.

—¿Título?

—*La boca del lobo*.

Cambio de traje

—La habitación es ahora de estilo romántico, con bellas pinturas mitológicas. Mientras Conchita vuelve a salir con traje de calle, yo he curioseado todo.

—Voy a salir, después de comer, a tomar un poco el sol. Aun se puede decir que estoy convaleciente.

—Lo dice con una sonrisa que quiere pedir perdón por el momento de ausencia. El fotógrafo vuelve a disparar, buscando actitudes y rincones.

—¿Qué ha quedado entre sus silencios? Justamente eso: el silencio de Conchita Montes, que siempre será una de las estrellas más difíciles para dialogar con los periodistas.

SARAH DEMARIS



«Me gusta el arte. Y aquí está entre sus cuadros, que convertiría casa en un museo»



Las fotografías siguen el diálogo y las actitudes de Conchita Montes. Esta nos dice: «No acostumbro a contar nada que se refiere a mi vida particular»



Y mientras habla, recuerda los motivos musicales



Los ojos: Negros, serenos

A la izquierda: La aspiración es superarse siempre, opina Conchita Montes (Fots. Montes)

DEMARIS, Sarah. "Estrellas sin maquillaje. Conchita Montes" *Primer plano* n. 127, 21 de marzo de 1943.

tación la han hecho Justo de la Cueva y Carlos Blanco. El primero será el director de la película, que, probablemente, se rueda en Barcelona. La lectura la hizo Raúl Cancio, ante un numeroso auditorio que Jesús Tordesillas acogió en el saloncillo del teatro Lara.

—¿Y quiénes van a ser los intérpretes de esta película?

—Con seguridad aun no lo saben; ahora que, como rumor, te digo los siguientes: Mary Carrillo, Raúl Cancio, Jesús Tordesillas, Joaquín Bergia, Faustine Bretano, Mary Delgado, Camilo Garrigó, Pepe Isbert, Alicia Espinalt, Conchita Sarabia, etc.

—En los Estudios Ballesteros se va a rodar una película, ¿sabes algo de eso?

—Sí. Es una película que ofrece algunas novedades.

—¿Nombre, esto es interesante.

—José Luis Sáenz de Heredia ha escrito un guión que, provisoriamente, se titula "Camino de Babel".

—¿Lo dirigirá él, por supuesto.

—Esa es la primera novedad. El director es Jerónimo Mihura. La segunda novedad es que esta película ha producido una nueva firma que se acaba de constituir con el nombre de "Capale Films", y la tercera es que Eduardo de la Fuente, hasta ahora ayudante de dirección, va a ser "Camino de Babel" como jefe de producción. El rodaje se anuncia para el próximo día 28, llevando de protagonistas a Alfredo Mayo, Guillermina Grin, Manolo Morán, Mary Lamar, Fernando Fernández y Tita Gracia.

—¿No hay nada más?

—Pues que ha comenzado el rodaje de "Tamara" en los Estudios C. E. A., y que se da el nombre de Pepe Nieto para protagonista de "Cabeza de Hierro", próxima película de Iquino.

EDGAR NEVILLE ENTREVISTA A CONCHITA MONTES ANTE EL MICROFONO DE RADIO ESPAÑA

VAMOS a ver, Conchita: en la mayor parte de las entrevistas se suele preguntar a la interrogada detalles sobre sus preferencias personales, sus elegidos entre bichos, perfumes y flores; una serie de preguntas que parece ser interesan al público. Tú, ¿qué crees?

—Yo dudo que al público le pueda interesar el que una artista prefiera una rosa a un clavel o un perro a un gato. Tengo la impresión de que es cosa que le trae sin cuidado.

—Entonces, tú, ¿qué crees que puede interesar al público de una artista?

—Según como sea ésta; si es una artista lírica, es natural que le guste oír cantar; si es una bailarina, verla bailar; pero las que somos simplemente actrices, poco tenemos que ofrecer fuera de nuestro trabajo en las películas.

—O sea, que la vida privada...

—Eso no le interesa al verdadero público; sólo a unos maníacos.

—O tal vez a unos chismosos.

—Eso.

—Bueno; pero el caso es que tenemos que hacer una entrevista radiofónica y no es cosa ahora de comenzar a romper moldes; vamos a conformarnos con los lugares comunes.

—¿Cuál es la flor que prefieres?

—Ninguna en particular.

—¿Cómo es eso?

—Pues que un día me gustan las violetas y el otro las camelias y el de más allá las rosas; pero no me gustan unas más que otras.

—Pero en las entrevistas siempre se debe preferir una con exclusión de las demás. El tipo ideal de la entrevista clásica sería decir: «Me gustan las violetas y odio las rosas; las rompo en cuanto puedo y me limpio los zapatos en las camelias.»

—Pues yo no soy así; a mí me gustan muchísimas cosas en la vida y son pocas las que no me gustan.

—Y de animales, ya sabemos que tienes dos perros que aparecen retratados contigo de vez en cuando en las revistas gráficas de cine.

—Pues no tengo más bichos.

—Pero, ¿y el caballo? ¿Qué te dice el caballo?

—Pues el caballo no me dice nada. A veces, me acerco a alguno que me mira escamado, como diciendo: «Vaya, otra que se me quiere subir encima.» Y entonces yo le digo que no, que ya me doy cuenta de que no ha sido creado para eso, que esté tranquilo.

—Entonces, ¿no crees en la equitación como ejercicio?

—Relativamente, yo creo que el que verdaderamente hace ejercicio es el caballo.

—Y el deporte, Conchita, ¿no me irás a decir como tantas otras que practicas natación?

—No; cuando voy al mar o a una piscina me gusta nadar un ratito; pero sin llegar a cansarme; eso es lo que diferencia una piscina de un naufragio.

—Entonces, del mar, lo que prefieres es la playa.

—Sin duda alguna, y la langosta.

—¿Y tenis, hockey?

—Nada de juegos violentos; «ski» cuando yo era de esas niñas que van a la Sierra, y «golf» ahora, que prefiero quedarme más cerca; los demás esfuerzos están concentrados en la firme voluntad de dormir diez horas al día.

—Entonces, tu mayor esfuerzo es la lectura y el hacer «dameros malditos».

—No creas que es poco.

—¿Cuánto tardas en hacer el damero semanal que publicas en La Codorniz?



—Unas cuatro horas; es una labor complicada y de precisión.

—Has tenido un gran éxito con ello, y a la gente le ha sorprendido el saber que el autor, en vez de un viejo pedante, es una chica joven, guapa...

—Gracias.

—De nada; y además, estrella de cine.

—Si es necesario, me dejaré crecer la barba.

—Ponte una postiza los domingos para que no te peguen todos aquellos que han perdido toda la mañana por tu culpa.

—¿Vas a seguir mucho tiempo con ellos?

—Sí; y además, voy a publicar un libro con cincuenta dameros inéditos.

—Ganas de que la gente no vaya a la oficina.

—Se lo pueden llevar allí; cabe en el bolsillo.

—¿Y de películas?

—¿Qué?

—¿Qué vas a hacer ahora después de «Café de París»?

—Tú sabrás. ¿No va a ser una cosa tuya dirigida por tí?

—Es verdad, pues ya veremos; tal vez «Domingo de Carnaval», donde tienes un papel de chulilla de Madrid. ¿Te gusta?

—Ya lo creo; tenía ganas de remover todo mi madrileñismo.

—Entonces diré que la flor que más te gusta es esa grande de papel de las verbenas, que termina en los pescantes de los esmones.

—Dilo, si quieres.

—Pues lo digo... Ya está; y ahora nos vamos a la verberna.

—Si ahora no hay.

—No importa; ¿quién nos va a ver?

LOS PREMIOS MARIANO DE CAVIA Y LUCA DE TENA

Los obtuvieron el director de PRIMER PLANO y el camarada Agustín del Río Cisneros, respectivamente

El día 21 del actual se reunió el Jurado calificador de ambos premios, instituidos por Prensa Española. A continuación insertamos las actas, en las que se reflejan la liberación y el acuerdo:

PREMIO MARIANO DE CAVIA. ACTA DEL JURADO

«Reunido en Madrid el Jurado calificador del Premio «Mariano de Cavia», examinó con el mayor detenimiento los 123 trabajos presentados; y como resultado de este estudio seleccionó los titulados «Batela Matutina», de Adriano del Valle; «Doce de octubre», de Agustín de Foxá, y «Puertas abiertas», de Ramón Escotado, los tres, magníficos. Abierta discusión sobre ellos, y después de ser examinados y leídos, se procedió a la votación, resultando elegido por mayoría de votos el primero de los citados, publicado en la revista «Fotos» el 17 de abril de 1943. Y para que conste, firmamos el acta presente por duplicado.—Madrid, 21 de febrero de 1944.—Juan Aparicio, el marqués de Luca de Tena, José Antonio Torreblanca, J. Losada de la Torre y Jesús Saiz Fernández.»

PREMIO LUCA DE TENA. ACTA DEL JURADO

«Reunido en Madrid el Jurado encargado de otorgar el Premio «Luca de Tena» de 1943, y luego de examinar las veinte carpetas de trabajos presentados, acordó por unanimidad otorgarlo al artículo «El Estado unitario: originalidad española», publicado en el semanario «El Español» el día 31 de julio de 1943. Abierta la plica, resultó ser el autor don Agustín del Río Cisneros. Y para que conste, firmamos el acta presente por duplicado.—Madrid, 21 de febrero de 1944.—Juan Aparicio, el marqués de Luca de Tena, José Antonio Torreblanca, Jesús Saiz Fernández y J. Losada de la Torre.»

CANAS

EUCROL

TÍÑE AL COLOR NATURAL Y PERMITE LA PERMANENTE

Joaquín Barber

RAMBLA CATALUÑA, 94. TEL. 82902

BARCELONA

CEBYP

Resfriados... Gripe...

RON NEGRITA BARDINET

En ponche, te hace bien caliente o con limón y azúcar

EL FANTASMA DISCREPANTE

Dos compañeros que en mi aprecio y mi amistad tienen situación privilegiada—Carrère y Casariego—dialogaron hace días conmigo acerca de fantasmas desde sus respectivos periódicos. He vacilado en volver a este tema. La inmensa mayoría de los lectores no oculta contra él una repugnancia que se basa principalmente en dos razones: la primera, que no los han visto nunca; la otra, que las noticias acerca de aparecidos no se comprueban jamás. Pero si nos atuviésemos a estas apreciaciones, no podríamos aludir en los diarios a las balenas, ni tampoco publicar esos telegramas que, de tiempo en tiempo, afirman que un doctor, de tal o cual parte, ha descubierto el remedio contra el cáncer.

La casualidad vino a resolver mis dudas. Precisamente el fantasma que me visitó anoche... Pero permitan ustedes que antes de contarlo me encare con mis queridos amigos Carrère y Casariego para decirles que no se me ha ocurrido desdeñar sus espectros. No me parecen menos fantasmas los del uno porque acuden a los veladores y a las sesiones espiritistas de horas fijas. Comprendo que se trata de la influencia que el café y las oficinas dejaron en esas pobres almas. Tampoco desestimo los aparecidos de los dos truculentos relatos de Casariego, con romántico escenario astur. Ya sé que existe todo eso. Pero también aquello que yo conozco. Unos pueden hablar del león; otros, de la hormiga; otros, del colibrí. Y todo es fauna.

Al fantasma que me visitó anoche no lo recibí con agrado. Precisamente ando huyendo de uno de la última hornada que está detrás de mí con la pretensión de que se rectifique su equívoca en la que se ha omitido la referencia a una condecoración que le otorgaron en 1934. Yo le digo:

—Preséntese usted al administrador del periódico.
—Es un escéptico—suspira.
—Pues... no sé qué aconsejarle.
—Comprenda usted que si no se hace constar en la escuela esa distinción, es como si me hubiesen estafado. En vida, no me sirvió para nada. Siempre he oído decir que es muy bueno tener esas cosas para adornar la papeleta de defunción, y llega la papeleta de defunción y no trae nada. ¡Vamos, hombre!

El caso es que reconozco que tiene razón, pero, ¿qué puedo hacer yo...? Se lo digo. El terapeuta:

—Usted, como periodista...
Y anoche, al insinuarse el nuevo espectro ante mi mesa de trabajo y comenzar: "Quiero transmitirle mi protesta...", creí que se trataba del condecorado y—la verdad—le interrumpí áspicamente:

—Otra vez!
La sombra pareció desconcertada.
—¿Cómo "otra vez"? Nunca he tenido el gusto...

Entonces vi que el aparecido llevaba la sábana con la soltura de un hombre habituado al manejo de aquellas abundosas capas de antaño, y que por la abertura se veía—bastante ajado—un traje a la moda española del siglo xvi.

—Usted perdón—rogué—; lo cierto es que estoy tan atareado...
—Atareado o no, tendrá que escucharme—ordenó evidentemente ofendido—. ¿Cree

usted que soy de esos espíritus que andan por ahí levantando veladores al menor pretexto? Pues, no, señor. Desde que morí ésta es mi primera presentación, y tampoco hubiese ocurrido si los hombres de hoy no me diesen motivos serios para ella.

—No creo que la gente se preocupe ahora mucho de fantasmas.

—No hablo de fantasmas, sino de mí, de lo que yo fui, y debo decirle que traigo la representación de otros muchos... Oígame usted. Desde que se inventó eso de la radio, los espacios etéreos resultan insufribles; están pegajosos de música, de anuncios, de conferencias... Si nosotros, los espíritus desencarnados, podemos captar los pensamientos que nos dedican los seres vivos, figúrese con cuán atormentadora facilidad oímos todo lo que las emisoras lanzan a los ámbitos siderales. El resultado es triste. Hay musiquillas que se adhieren a nuestra memoria y nos obsesionan días enteros, adquirimos conocimientos triviales, indignos de nuestra condición, por ejemplo: cuáles son las mejores fajas, dónde se venden las más baratas medias... La impresión que recibimos es la de que ustedes arrojan por la ventana del éter las barreduras de sus casas, que van a caer en la calle por la que paseamos nosotros. Habría que tener más cuidado.

—En verdad, resulta inevitable...

—Concretamente: ayer se trató de mí en una de esas estaciones. Escuche. Siempre resulta grato... Y he de reconocer que aquella biografía era exacta. Pero me hicieron hablar...

—¿Le hicieron hablar?

—Habló alguien por mí, como si fuese yo, ¿comprende? Y me puse furioso. Desde luego, aquella voz no se parecía nada a la que yo fuí; el lenguaje, tampoco; yo hablé el castellano del siglo dieciséis. Ahora converso con usted en el de esta época por evitar el ridículo, pero en aquel tiempo en que viví no podía hablar como se habla hoy; es evidente. Por añadidura, se me obliga a decir frases inútiles. El locutor afirma, por ejemplo: "Y Fulano marchó." Y acto continuo, la voz del que me representa dice: "¡Adiós, madre mía; me marchó; que haya salud!" Esto es inútil. O dice: "Les sorprendió una tempestad." Y salgo yo afirmando: "¡Caramba, cuánto viento!" Me parece pueril inventarme una voz para tales frases. Sin embargo, lo perdonaría; lo que me irrita—a mí y a otros muchos que están en igual caso—es que nos achachen cierto don de adivinación relacionado con las lejanas consecuencias de lo que hemos hecho. No han pasado muchos días desde que pusieron estas palabras en boca de un compañero mío que figuró entre los que trajeron el tabaco a España: "Un día vendrá en que nuestros descendientes harán cola en los estancos." Lo cierto es que no sabíamos nada de esto y procedíamos un poco a ciegas. Cuando yo...

—Usted es...

—No lo diga. Todo lo que quiero es que publique un sueltito que informe: "Nos ha visitado un fantasma, en nombre de otros muchos, para que hagamos constar que no son ellos los que hablan por tales y cuales radios." Y perdón.

—Oh, de nada!

W. FERNANDEZ FLOREZ

(De la Real Academia Española.)

LA MODERNA ARIADNA

DECIR *Damero maldito* es nombrar el dulce país de Fémína, suponiéndole un *hinterland* de proscripción, un aire de bíblico y desmelenado anatema. El adjetivo es aquí la tierra de nadie, el clima letífero sobre el valió lacustre, el fuego fatuo, las ánimas en pena, el hado fatídico sobre un paisaje lunar e inexorable. Pero para sumergirnos en esta niebla de la adjectivación, que ya es un treno en sí, antes se pasó por el país de una absoluta sustantivación femenina. Esto quiere decir que de la mano de una dama, fuese ella Beatriz o Margarita, hemos bajado, sin más ni más, al infierno dantesco o goethiano. Que esto es, y no otra cosa, el *Damero Maldito*: la mano de una dama llevándonos hacia una atmósfera de misterio, rayando con sus sortijas el límite de su propio halo celestial.

En el *Damero Maldito*, Conchita Montes señala ese límite difuso del ruisenor cuando le traspasa a la alondra los aljófares de la aurora. Julieta modernísima en su gran alcoba de celuloide, Conchita Montes, heroína de nuestras pantallas, siempre tendrá un aire de reina de Saba, dándole jaque al Salomón complicado de *Los Proverbios*. Con su aroma sutilísimo y oriental, he aquí un corazón desnudo, cálido y palpitante como un pájaro, núbil y alegre, perfumado de almizcle, viscerosa etíope que fué el epicentro del amor en el melodioso cantar milenar. La esfinge no es aquí de piedra, sino que tiene el buche cálido de una garza real, la sabiduría del ibis sagrado sobre el cielo del alto Nilo. El jeroglífico, pues, cambia su mensaje con las generaciones venideras. Juego de exactitud, en su pura y trascendente filosofía, de quien desprecia sus ojos al socaire de su propia alma inmóvil. La frontera del verso es aquí la sorpresa, ya que, burla burlando, apareció ante nosotros el endecasílabo noble, bien nacido, anticipándonos sus sílabas de la misma forma que la calcomanía, al ser restregada suavemente por nuestros dedos, nos va descubriendo sus incógnitos perfiles.

Es posible que los *dameristas* se imaginen a Conchita Montes proyectando la película de su juego en la pantalla, más apropiada para una sesión de *cine amateur* femenino, en el espejo de su tocador. Pero en las aguas muertas del espejo, cada cuadrícula del *Damero* sería un nenúfar, una hoja de loto sustentando la transparencia de su sonrisa subacuática, de su mirada de Ofelia melancólica. Y nos referimos a ese pequeño gran público de *cine-club*, para quien nuestra heroína ofrece en sus páginas un largo *travelling* de la literatura universal. Y así, a la manera de un gran ramo de flores silvestres, surge el *trayler* floral de sus preferencias: la violeta, y esa margarita acróstica que lleva el sí y el no amorosos en su tartamudeo bislabo.

La *Codorniz*, pues, proyecta su tecnicolor en el largo metraje del *Damero Maldito*, que es el código de señales para los navegantes de la ociosa actividad inmóvil. Para esa curiosa tribu oriental de los coleccionistas de capicúas, que tienen un golfo de Ormuz en cada tranvía, donde ejercitan, ignorándolo ellos mismos, el maravilloso oficio del pescador de perlas... De esas capicúas que, para decirlo en el lenguaje de *La Codorniz*, diríamos que son perlas-codorniz...

ADRIANO DEL VALLE

Conchita MONTES

y SU VIDA en un GUION RÁPIDO

La plaza de Oriente y los clásicos coches. Conchita Montes como crítico cinematográfico. En Norteamérica: Conversaciones con Leslie Howard. Yo seré estrella de cine. Regreso a España. Conchita Montes como guionista de "Frente de Madrid". -La "sig norina" Montes, que no es Lola Montes. Mi primera película. -La última, hasta ahora.



NACÍ hace algunos años en Madrid. Durante algún tiempo me llevaron a jugar a la plaza de Oriente y a la de la Armería. Soy de aquellas niñas que dieron la vuelta en los cochecillos tan populares a las estatuas, que entonces me parecían personas muy formales. Después empecé el Bachillerato, lo terminé... y todavía ni el más leve indicio de que iba a ser actriz.

Como a los doce años quería ir a la China, a los diecisiete quería ser diplomático, y para ello empecé a estudiar Derecho. Y como también a los doce años quería ser escritora, a los dieciocho empecé a hacer «pinitos» en el periodismo y durante meses llevé la crítica cinematográfica del *Diario de Madrid*.

Después, fin de carrera y ampliación de estudios en Norteamérica. Allí, la actuación de Leslie Howard y Bette Davis en la película *El bosque petrificado* me impresionó extraordinariamente y escribo a un amigo mío en España diciéndole que me

hubiera gustado ser actriz para poder interpretar esta película al lado de Leslie Howard. (También este malogrado y admirable actor creía que ésta era su mejor interpretación, y me lo explicaba atribuyéndolo a que había interpretado la obra original en el teatro durante meses y meses.) Mi amigo de España me contestó que «tomaba notas» de mi nueva inclinación, pronto olvidada, por cierto, pues volví a España y, cogida en el remolino de la guerra, sin más inclinación que «ir viviendo», pasé los tres años que duró la contienda entre el Madrid rojo, (poco tiempo, afortunadamente), París, Londres, Bélgica, San Juan de Luz y San Sebastián, finalmente.

Ya en San Sebastián, cada vez más fuera del «remolino», empecé a sosegarme y a volver otra vez a mi antigua afición: escribir. *Vértice* me publicó un cuento, y cuando iba a enorgullecirme terminó la guerra y ya no tuve tiempo. Dominada por tantas emociones, no tenía sitio para el orgullo.

Tres meses escasos tuve para recobrar sentimentalmente Madrid, calle por calle, rincón por rincón, y en seguida me llegó un contrato, como escritora, de la Casa Bassoli, de Roma, para hacer la labor preparatoria del guión de *Frente de Madrid*.

Lo demás, PRIMER PLANO lo ha publicado ya muchas veces. Me ofrecieron el papel de Carmen

en *Frente de Madrid*, y ahí empezó mi carrera cinematográfica, en la que no faltan anécdotas, que renuncio a contar porque fuera del ambiente especial en que nos movemos mientras hacemos una película pierden la mayor parte de su posible gracia. Claro es que fuera de ese ambiente también nos ocurren cosas pintorescas. A mí en Roma, por ejemplo, al dar en una peluquería mi nombre, «signorina Montes», la encargada se me acercó temblorosa, llena de emoción, a preguntarme si era yo la auténtica Lola Montes.

Pero volviendo al cine, después de *Frente de Madrid* hice también en Roma *La muchacha de Moscú*, y luego, en España, *Correo de Indias*, (que me gustaría volver a hacer), *Misterio en la Marisma* y *Café de París*.

Ahora es posible que empiece pronto *Domage de Carnaval*, y estoy llena de impaciencia por interpretar *La vida en un hilo*, admirable guión de Edgar Neville, en que Guillermo Marín y otro galán, cuyo nombre aun no se sabe, y yo, tenemos unos papeles extraordinarios.

Mi ilusión mayor en este momento es realizar una buena interpretación en estos dos guiones. Si lo consigo, estaré plenamente satisfecha.

CONCHITA MONTES

MONTES, Conchita. "Conchita Montes y su vida en un guion rápido". *Primer plano*. 210, 22 de octubre de 1944.